# Le temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin.

Mayer Myriam

▶ **To cite this version:**

Mayer Myriam. Le temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin.. Sciences de l'Homme et Société. Aix-Marseille Université (AMU); Universitat Pompeu Fabra (UPF), 2010. Français. NNT : . tel-01801259v1

**HAL Id: tel-01801259**

**https://theses.hal.science/tel-01801259v1**

Submitted on 28 May 2018 (v1), last revised 23 Jul 2018 (v2)

**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.

**Aix-Marseille Université**
**ED 355, Espaces, Cultures et Sociétés**
**EA 854, Centre Aixois Études Romanes**
**Spécialité : Études Hispaniques - Cinéma**

**Universitat Pompeu Fabra**
**Facultat: Comunicació Audiovisual**
**Programa: Teoria, Anàlisi i Documentació Cinematogràfica**

**Thèse de doctorat présentée par Myriam MAYER**

# LE TEMPS DES FANTÔMES

## *Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*

**Soutenue publiquement le 12/07/2010**
**Pour obtenir le grade de :**
**Docteur d'Aix-Marseille Université**
**Doctor de la Universitat Pompeu Fabra**

**Codirigée par :**
**Domènec FONT, Catedrático, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone**
**Jacques TERRASA, Professeur des Universités, Aix-Marseille Université**

**Membres du jury:**

| | |
|---|---|
| **Jordi BALLO** | **Profesor universitario, Universitat Pompeu Fabra** |
| **Domènec FONT** | **Catedrático, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone** |
| **Françoise HEITZ** | **Professeur des Universités, Université de Champagne-Ardennes, Reims** |
| **Jean-Claude SEGUIN** | **Professeur des Universités, Université Lumière - Lyon 2** |
| **Jacques TERRASA** | **Professeur des Universités, Aix-Marseille Université** |
| **Santos ZUNZUNEGUI** | **Catedrático, Universidad del País Vasco, Bilbao** |

# Remerciements

L'encadrement de mes deux directeurs de recherche, M. le Pr. Domènec Font et M. le Pr. Jacques Terrasa, la justesse de leurs observations, la pertinence de leurs remarques et leur générosité m'ont été d'une aide précieuse. Je remercie Domènec Font d'avoir consacré du temps à mon travail, de m'avoir cordialement reçue lors de mes séjours en Espagne et de n'avoir pas hésité à me bousculer afin de me faire avancer. Je remercie Jacques Terrasa de m'avoir accompagnée, dirigée et encouragée depuis ma maîtrise (2003). Je lui dois, par ses conseils et orientations, d'avoir pu réaliser cette thèse dans les meilleures conditions – allocation de recherche, poste de Monitrice puis d'Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université de Provence dans le département d'espagnol.

Je remercie également de façon très vive José Luis Guerin qui m'a fait partager sa passion et m'a permis de participer au processus de création de son long métrage *En la ciudad de Sylvia* (2007). Sa sympathie, sa spontanéité, son esprit vif et curieux ont instillé une énergie vitale et un souffle joyeux dans ma recherche au quotidien.

Mes remerciements vont aussi à Núria Esquerra et Abel García qui m'ont apporté de précieux documents, d'utiles informations et avec qui j'ai pu partager de bons moments.

Je voudrais encore saluer Eléonore Béquignon pour son hospitalité, pour le soutien qu'elle m'a apporté et les relectures qu'elle a effectuées.

Je voudrais aussi remercier Mireille Mayer et Pitoussi, Henri Merino, Ismaël Ahmad Sánchez, M$^{r}$ Callaghan, Kali et Fatoumata, Marion Delecroix, Saramaya Pelletey, Uli Wolters ainsi que les membres actifs de l'association *Horizontes del Sur* qui, chacun à leur manière, ont contribué à la bonne réalisation de ce travail.

Enfin, *last but not least*, je remercie les membres du jury d'avoir accepté d'examiner ce travail.

# SOMMAIRE

**Remerciements** ..... **3**

**SOMMAIRE** ..... **5**

**INTRODUCTION** ..... **7**

**Chapitre 1 OMBRE ET CONTOURS DE L'ŒUVRE** ..... **21**

**Chapitre 2 LA CROISÉE DES CHEMINS (*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad,* 1984)** ..... **49**

**Chapitre 3 CINÉMA DE *FRICTION* (*Innisfree,* 1990)** ..... **109**

**Chapitre 4 LE CORPS DU CINÉMA (*Tren de sombras, el espectro de Le Thuit,* 1997)** ..... **157**

**Chapitre 5 DES CORPS URBAINS (*En construcción,* 2001)** ..... **229**

**Chapitre 6 UN SOUVENIR, L'IMAGE D'UN RÊVE (*En la ciudad de Sylvia,* 2007)** ..... **269**

**Chapitre 7 RENDEZ-VOUS** ..... **309**

**CONCLUSION** ..... **337**

**ANNEXES** ..... **343**

**RESUMEN SUSTANCIAL EN CASTELLANO** ..... **373**

**BIBLIOGRAPHIE** ..... **415**

**INDEX** ..... **441**

**TABLE DES ILLUSTRATIONS** ..... **447**

**TABLE DES MATIÈRES** ..... **455**

*Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé. Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à l'écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. De sorte que le livre me transforme et transforme ce que je pense. […] Quand je commence un livre, non seulement je ne sais pas ce que je penserai à la fin, mais je ne sais pas très clairement quelle méthode j'emploierai.*
*Michel Foucault*[1]

# INTRODUCTION

## Objet d'étude et motivation

Il aura fallu attendre longtemps avant que les longs métrages qui composent la filmographie de José Luis Guerin (Barcelone, 1960) soient édités et diffusés de façon étendue, dans des formats accessibles et des copies convenables. Jusqu'en 2008, un seul de ces films était commercialisé en DVD (*En construcción*, 2001), alors que le premier long métrage du cinéaste était sorti près de vingt ans auparavant (*Los motivos de Berta*, *fantasía de pubertad*, 1984). Les autres films pouvaient être consultés dans les bibliothèques et filmothèques espagnoles qui en possédaient des copies – souvent en piteux état[2]. Quelques amis du

[1] Michel Foucault, *Dits et Écrits*, T. 2, Paris, Gallimard-Quarto, rééd. 2001, p. 860-861.

[2] *En construcción* (2001) a été édité en 2002, en DVD, par Planeta D. En 2008, Cameo édita le DVD du film *En la ciudad de Sylvia* (2007) et, la même année, Versus Entertainment édita un coffret (4 DVD et un livret de 64 pages) comprenant principalement trois films : *Innisfree* (1990), *Tren de sombras* (1997), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) et les tableaux de l'exposition *Las mujeres que no conocemos* (2007). Quant au film *Los motivos de Berta* (1984), il n'a jamais été commercialisé, ni en DVD, ni en VHS. Toutefois, comme l'indique Jean-Luc Godard : « Quand on voit un film à la télévision, on ne voit pas un film, mais la reproduction d'un film ». Grâce à la programmation de certains cinémas, festivals, musées ou centres d'art, j'ai pu voir à plusieurs reprises les films de José Luis Guerin dans leurs formats originaux - sauf *Los motivos de Berta*, jamais programmé. J'ai

cinéaste possédaient également des copies « maison » de l'ensemble des longs métrages. Ces exemplaires circulaient dans un cercle restreint, de façon quasi confidentielle[3]. Cette mauvaise distribution des films s'accompagnait d'un enthousiasme critique et d'une profusion de discours – et de légendes – au sujet de l'œuvre et de son auteur[4]. La filmographie de José Luis Guerin s'entourait ainsi d'un halo mystérieux, elle paraissait aussi essentielle qu'insaisissable.

« Pas plus qu'il n'y a de vraie science du cinéma (au moins au sens où trop souvent on commence à l'entendre), il n'y a d'impartialité dans l'amour des films[5]. » Touchée, interpellée et intriguée par les films de José Luis Guerin, j'ai désiré approcher de plus près cette filmographie, m'y plonger pour mieux l'éprouver et la comprendre. Il m'a paru nécessaire et pertinent de consacrer une thèse à cette œuvre qui, commençant à trouver un cercle de diffusion correct et une place dans les différents discours sur le cinéma[6], n'en reste pas moins encore trop mal connue. En effet, si de nombreux professeurs et étudiants consacrent des études à l'œuvre de José Luis Guerin (le plus souvent à un film)[7], aucune thèse ni aucun livre traitant spécifiquement de cette œuvre n'a encore vu

---

également assisté aux deux expositions de *Las mujeres que no conocemos, un montaje fotosecuencial* à la Biennale Artistique de Venise et au Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

[3] Au début de ce travail, Abel García Roure m'a fourni des copies « maison » des films de José Luis Guerin (copies bétacam copiées sur VHS puis sur DVD). Les photogrammes reproduits dans cette thèse proviennent de ces copies, d'où leur mauvaise qualité.

[4] Si aucune monographie n'a jamais été consacrée à l'auteur, de nombreux articles sur l'œuvre du cinéaste ont été publiés dans des ouvrages collectifs et des revues spécialisées. Pour une orientation sélective voir « études et documents sur l'œuvre de José Luis Guerin » dans la bibliographie proposée en fin de thèse.

[5] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, Paris, P.O.L, 2009, p. 17-18.

[6] Même si, dès la fin des années 1980 et au cours des années 1990, on trouve des ouvrages considérant la filmographie du cinéaste, ce n'est véritablement qu'à partir des années 2000 que l'œuvre de J. L. Guerin apparaît dans les ouvrages consacrés à l'histoire du cinéma espagnol. Voir principalement les ouvrages cités dans le premier chapitre de cette thèse.

[7] Parmi les travaux les plus aboutis traitant de l'œuvre dans son ensemble et analysant l'écriture filmique de José Luis Guerin, on pourra voir le film d'Abel García Roure, *Apuntes para un retrato*, Departamento de Comunicación Audiovisual, UPF, 1997 (produit ensuite par Evohé films S. A.). Pour les études réalisées en France on pourra lire la recherche fouillée d'Éléonore Béquignon, *L'Œuvre cinématographique de José Luis Guerin : au croisement des mémoires*, Master 2-Recheche sous la direction de Claude Murcia, département des Études Audiovisuelles, UFR LAC, Paris VII, 2007.

le jour[8] – rappelons ici que José Luis Guerin a reçu, en 2001, le *Premio Nacional de la Cinematografía* pour l'ensemble de son œuvre.

## La recherche

Les travaux de recherche concernant cette thèse ont débuté en novembre 2005. Ils ont prolongé des études de Master consacrées au film *En construcción*, études réalisées sous la direction de M. le Pr. Jacques Terrasa à l'Université de Provence. Pour cette thèse, l'idée d'un régime en cotutelle s'est tout de suite faite sentir comme fondamentale et le choix de l'Université Pompeu Fabra est apparu comme un choix pertinent : cette université est à l'origine d'un des films du cinéaste (*En construcción*, 2001), ses bibliothèques renferment de nombreux documents sur l'œuvre de José Luis Guerin, le cinéaste y a longtemps donné des cours (depuis 1997) et beaucoup de professeurs et d'étudiants de cette université ont travaillé avec lui. Cette thèse a donc été codirigée par un professeur d'espagnol spécialiste du cinéma de la péninsule ibérique (Jacques Terrasa, membre du Centre Aixois d'Études Romanes – CAER EA 854 –, Université de Provence) et un professeur d'histoire et de théorie du cinéma spécialiste de l'esthétique du cinéma européen contemporain (Domènec Font, coordinateur du Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales – CINEMA –, Université Pompeu Fabra, Barcelone). La recherche et les analyses qui fondent ce travail ont été élaborées dans une navigation incessante entre les différents objectifs et points de vue qui caractérisent chacune des deux spécialités. L'horizon et le terrain de cette recherche s'en sont trouvés élargis. Cette tension active devrait dynamiser ce travail qui, de fait, prolonge l'une des « *Propositions pour l'avenir* » énoncée par le Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Hispanique (GRIMH) et le Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Ibérique et Ibéro-américain (GRIMIA) en 2002 : « L'étude du cinéma dans notre

[8] En France, aucune thèse n'a été consacrée à l'œuvre de José Luis Guerin. Quelques mémoires de Master et un certain nombre d'articles ont été consacrés à la filmographie de José Luis Guerin, tout particulièrement au film *En construcción* (2001), voir la bibliographie en fin d'ouvrage. À ma connaissance, en Espagne, Marta González González prépare une thèse sur l'œuvre du cinéaste : *Una ventana abierta a la realidad, el cine de José Luis Guerin*, Universidad de Cuenca, Département des Beaux-Arts. En Angleterre, Abigail Loxham prépare également une thèse sur l'œuvre de José Luis Guerin à l'University of Hull, Yorkshire, Département d'Espagnol. Juan Miguel Company (Professeur de la Universidad de Valencia) prépare un livre sur le cinéma de José Luis Guerin - ouvrage qui devrait paraître aux éditions Cátedra.

discipline doit lier les deux démarches qui sont complémentaires : étude de l'écriture filmique […] et étude du film comme moyen d'accéder à une meilleure connaissance de la civilisation et de l'histoire des pays hispaniques, de la culture au sens le plus large[9]. » Il paraît important de préciser ici, pour lever une possible ambigüité, que les films de José Luis Guerin ne seront pas utilisés comme des objets ou des outils qui permettraient, par l'histoire qu'ils racontent ou les événements qu'ils filment, d'accéder à une meilleure connaissance de la civilisation hispanique. Ces films seront plutôt considérés comme des productivités (le théâtre d'une production) dont l'analyse permettra surtout de mieux connaître une œuvre et une écriture mais aussi, par là même, de pénétrer l'histoire dans laquelle se déploie cette filmographie.

## Hypothèses, problématique et méthode

L'idée généralement admise, reçue et répandue selon laquelle José Luis Guerin est un auteur inclassable du cinéma espagnol pointe plusieurs choses. Elle indique le caractère illimité de l'œuvre ainsi que le caractère trivial du système auquel elle se soustrait. Elle implique une première série de questions : Qu'est-ce qui dans la filmographie de José Luis Guerin provoque ce caractère insaisissable ? Comment l'œuvre se dérobe-t-elle ? L'expression « cinéaste inclassable » révèle également la difficulté d'approcher une œuvre multiple et ouverte – qui déstabilise nos façons de penser et à laquelle aucun ouvrage n'a encore été spécifiquement consacré. Ce dernier constat nous interroge alors sur nos propres pratiques et méthodes : Comment approcher cette œuvre ? Comment rendre compte de sa pluralité, de sa complexité, de son épaisseur, de son mouvement et de son ouverture? Ce jugement en forme d'affirmation (« inclassable ») nous interroge également sur notre façon de concevoir les films, le cinéma et son histoire : Pouvons-nous connaître une œuvre autrement que fixée à une date, intégrée dans son contexte historique et collée à une étiquette ?[10] De même, la catégorie de cinéaste documentariste – ou de cinéaste du réel – dans laquelle est aussi souvent

[9] Nancy Berthier (dir.), *Penser le cinéma espagnol 1975- 2000*, Lyon, Grimh-Grimia, 2002, p. 20. En ce qui concerne l'évolution de l'étude du cinéma dans le cadre de l'hispanisme, on pourra se référer à l'introduction du livre de Javier Herrera et Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 9-16.

[10] Voir le développement de ces mêmes questions proposé par Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, particulièrement p. 6.

classé José Luis Guerin semble répondre à une interprétation sommaire de l'écriture du cinéaste. En effet, cette considération ferme les yeux sur une dimension importante de l'œuvre : son extension imaginaire, fantasmagorique, fictionnelle, fantastique, mystérieuse, sa relation avec l'ailleurs et le virtuel.

> Comment classer Georges Bataille ? Cet écrivain est un romancier, un poète, un philosophe, un mystique ? La réponse est si mal aisée que l'on préfère généralement oublier Bataille dans les manuels de littérature ; en fait Bataille a écrit des textes, ou même, peut-être, toujours un seul et même texte. Si le texte pose des problèmes de classification […], c'est qu'il implique toujours une certaine expérience de la limite. […] Le texte essaie de se placer très exactement *derrière* la limite de la *doxa* […] ; en prenant le mot à la lettre, on pourrait dire que le Texte est toujours *paradoxal*[11].

De quelle limite les films de José Luis Guerin font-ils l'expérience ? Qu'est-ce qui y est à l'œuvre ? Qu'est-ce qui y fait œuvre ? Que révèlent-ils de la cinématographie espagnole ? Tout en nous amenant à nous approcher de l'œuvre du cinéaste, à y consacrer du temps pour mieux la connaître et la comprendre[12], ces questions nous conduiront aussi, en dernier lieu, à entrevoir et à esquisser la possibilité d'une *autre* histoire du cinéma espagnol – car on ne réécrit jamais l'histoire, on écrit toujours une autre histoire[13].

Pour comprendre comment cette filmographie se dérobe et reste insaisissable, il est apparu inévitable et nécessaire de la laisser se dérober. Situation paradoxale face à une œuvre paradoxale – expérience de la limite. Pour approcher l'écriture à l'œuvre dans les films de José Luis Guerin, le mouvement de retrait s'est présenté comme une exigence. Il s'est avéré indispensable de considérer chaque film en lui-même et de consacrer à chacun une analyse particulière. Ceci afin de ne pas ramasser ni réduire l'œuvre à un ou même à plusieurs traits stylistiques, points thématiques, aspects conceptuels, esthétiques ou artistiques.

---

[11] Roland Barthes, « De l'œuvre au texte » (1971), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 72 et 74.

[12] « Nous sommes d'accord sur l'essentiel : ce qui compte, c'est l'attention portée aux films » : Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 9.

[13] On pourra lire à ce sujet l'article de Santos Zunzunegui, « Tres tristes tópicos », *Metodologías del análisis del film*, Javier Marzal Felici, Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), Madrid, Edipo S. A., 2007, p. 17-30.

La possibilité de se lancer dans l'approche de l'œuvre avec, au départ, une ou plusieurs clés interprétatives a donc été rejetée. L'idée d'introduire, au préalable des analyses, ce que l'on désirait y trouver a été repoussée – pas d'axes préétablis pour analyser l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, plutôt que d'éclairer le texte, nous tenterons de l'étoiler : « le Texte n'est pas coexistence de sens mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination[14]. » Et, plutôt que de prendre de la distance par rapport aux films (distance souvent conseillée, distance qui est de l'ordre de la censure), en suivant les recommandations de Roland Barthes, nous nous risquerons à y prendre nos aises (qui sont de l'ordre du désir) non pour « déchiffrer » ou « percer » leurs « sens » mais pour y découvrir et y explorer une écriture à l'œuvre.

## Le titre de la thèse

Bien que *Le temps des fantômes* puisse renvoyer à l'ontologie du cinéma (technique qui embaume la vie[15], monde des ombres[16], art de la « fantomachie[17] »), ce titre aspire à dépasser cette acception théorique tout en l'incluant. En ce sens, *le temps des fantômes* est ici compris comme le temps du cinéma, comme le temps *qui* travaille les films de José Luis Guerin mais aussi, et plus particulièrement, comme le temps *que* sculpte cette œuvre (retours, intemporalité, anachronisme, souvenirs de rêves, fantasmes, virtualité, rencontres, figures de l'absence, etc.). *Le temps des fantômes* n'est pas le temps des dates (« ni l'histoire ni l'évolution ne sont encore le temps[18] »), il est celui de la mémoire, flou, imprécis, indéterminé (« la mémoire est *psychique* dans son processus,

[14] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, op. cit.*, p. 75.
[15] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 14e éd. 2002, p. 9-17.
[16] Pour son troisième long métrage, *Tren de sombras* (1997), José Luis Guerin s'inspire du texte que Maxime Gorki avait écrit en sortant de sa première séance de cinéma (1896) : « Cette nuit j'ai été au royaume des ombres […] Ce n'est pas la vie mais son ombre,… ce n'est pas le mouvement mais son spectre silencieux, mais c'est également un train des ombres… », voir *Infra* chapitre 4.
[17] Jacques Derrida dans l'interview réalisée par Pascale Ogier pour le film *Ghost Dance* (1983) de Ken Mc. Mullen. Derrida, face à la caméra dit : « Ici le fantôme c'est moi […] Le cinéma est un art de la fantomachie, un art de laisser revenir les fantômes […] Cinéma + psychanalyse = science de la fantomachie […] L'avenir est aux fantômes ».
[18] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé* (1989), traduit du russe par A. Kichilov et C. H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 67 et p. 75 : « Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ? De sculpter dans le temps. ».

*anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de "décantation" du temps[19] »). Dans ce temps vague et a-chronologique, le passé n'est plus considéré comme un fait objectif ou une origine fixe à retrouver, il est entendu comme un fait de mémoire qui ouvre l'actualité du présent ; il est en mouvement. Le titre de cette thèse consacrée à l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin (plus précisément, aux longs métrages réalisés entre 1983 et 2007) veut alors également évoquer que les films du cinéaste n'y seront pas considérés comme des objets mais plutôt comme des relations.

Le sous-titre : *Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin* informe sur la méthode de cette étude. En tant que démarche méthodologique, l'approche est une « voie (souvent tâtonnante et où la méthode se cherche en même temps que l'objet) par laquelle on cherche à cerner un problème complexe[20] ». Telle est la méthode de cette recherche: tâtonner, avancer pas à pas sur un chemin qui ouvre sur le chemin lui-même (« caminante no hay camino... »). Approcher l'œuvre c'est s'avancer vers elle pour, plus que la saisir ou l'attraper, l'explorer, la caresser.

> La caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce « ne pas savoir », ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu. Elle est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches ouvrant des perspectives nouvelles sur l'insaisissable[21].

[19] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 37.
[20] Trésor de la Langue Française.
[21] Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'Autre* (1979), Paris, PUF, 9e éd., 2004, p. 82-83. Sur la caresse comme manière d'approche, on pourra lire également Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

## Structure

C'est parce que l'idée que l'on se fait de la réalité fait aussi partie de la réalité que cette thèse commence par un examen de la présentation de l'auteur et de l'œuvre analysée. Par conséquent, ce travail s'ouvre sur une considération globale de la place que l'on octroie, dans l'histoire du cinéma espagnol, à l'œuvre du cinéaste (chapitre 1). Cet examen a pour but de mettre en évidence les idées que l'on se fait du cinéma de José Luis Guerin, de pointer les conceptions auxquelles elles renvoient et les troubles et incohérences qui peuvent parfois en découler. Le point de vue de cette recherche comme ses perspectives et ses attentes sont donc exposés de façon étendue dans ce chapitre introductif. Différents ouvrages consacrés à l'histoire du cinéma espagnol et/ou européen en ont formé le socle théorique et ont aidé à préciser certaines idées, à approfondir une certaine approche du cinéma – espagnol ou pas. De même, ce premier chapitre pose beaucoup de questions sans avoir pour but d'y répondre dogmatiquement. Il développe les problématiques soulevées par l'ombre et les contours de l'œuvre, ce dessin formé par les historiens, critiques et théoriciens du cinéma qui ont tenté de la saisir et de la définir. Les premières pages de ce travail sont donc à la fois un moteur qui nous poussera à entrer dans l'analyse des films et un horizon que nous repousserons jusqu'au dernier chapitre – après l'analyse des films.

Les chapitres 2 à 6 proposent les analyses des longs métrages qui composent la filmographie de José Luis Guerin. Comme précédemment indiqué, il a semblé que l'analyse film après film était la meilleure façon de s'approcher au plus près de ce qui est à l'œuvre et de ce qui fait œuvre dans cette filmographie. Par ordre chronologique, chaque film fait ainsi l'objet d'une analyse. Cette approche pas à pas de l'œuvre s'est révélée comme un cheminement nécessaire et fondamental pour en préserver la complexité. « Commenter pas à pas, c'est par force renouveler les entrées du texte, c'est éviter de le structurer *de trop*, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d'une dissertation et le fermerait : c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser[22]. » Cette démarche se poursuit dans le corps même de chaque analyse. Toutes proposent une lecture lente et

[22] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 17.

appliquée des films, lecture qui vise à mieux comprendre ce qui y arrive, quelle écriture s'y déploie.

> Or paradoxalement (tant l'opinion croit qu'il suffit d'*aller vite* pour ne pas s'ennuyer), cette seconde lecture, appliquée (au sens propre), est celle qui convient au texte moderne, au texte-limite. Lisez lentement, lisez tout d'un roman de Zola, le livre vous tombe de mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs *aristocratiques*[23].

Dans ces diverses analyses, le cadre théorique n'a pas été restreint à une école, à un mouvement historique ou encore à une famille intellectuelle – même si les auteurs cités se retrouvent souvent en bon voisinage. Simplement et modestement, j'ai cherché les concepts qui pouvaient nous aider à penser l'insaisissable de l'œuvre, à mieux comprendre ces textes multiples. Il est fort probable que, lors de ces analyses, certains regrettent l'absence de traitement de tel ou tel point thématique, de telle ou telle caractéristique formelle[24]. C'est la conséquence inévitable du caractère infini de l'analyse et de l'aspect illimité des créations filmiques. « En regard d'un texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. Oublier par rapport à quoi ? Quelle est la *somme* du texte ?[25] » On pourra penser que c'est une manière quelque peu désinvolte d'éviter les objections que d'affirmer avec une telle arrogance le droit à l'absence de développement mais ce n'est ici que la nécessité de reconnaître la multiplicité de l'œuvre et le caractère obligatoirement interminable de sa lecture et de son analyse.

> De notre essai de typologie et de notre bref parcours historique, nous retiendrons trois principes :
>
> A. Il n'existe pas de méthode universelle pour analyser des films

[23] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 21.
[24] « Celui qui analyse un film est dans une étrange position. Son travail laissera toujours échapper l'essentiel. », Jean-Louis Leutrat, *Kaléidoscope*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 8.
[25] Roland Barthes, *S/Z, op. cit*, p. 16.

> B. L'analyse de film est interminable, puisqu'il restera toujours, à quelque degrés de précision et de longueur qu'on atteigne, de l'analysable dans un film.
>
> C. Il est nécessaire de connaître l'histoire du cinéma et l'histoire des discours tenus sur le film choisi pour ne pas les répéter, de s'interroger d'abord sur le type de lecture que l'on désire pratiquer[26].

Pour chaque film, un découpage par plans et par séquences est proposé en annexe, sous forme de tableaux. Ces découpages n'ont rien de définitif, ils devraient uniquement faciliter les relectures, simplifier la recherche de plans ou de séquences à l'intérieur des films (c'est pourquoi, pour les films édités en DVD, les découpages ont été élaborés à partir de leurs divisions en chapitres). Lors des analyses, chaque fois que cela semblait pertinent, les images des plans ou des séquences commentés ont été intégrées dans le fil du texte. Ces captures de photogrammes (qui mesurent en moyenne 2 cm de haut) sont présentées en guise de citation[27]. Elles sont proposées en version monochrome et, je le regrette, dans une qualité médiocre. Cette mauvaise qualité est due à plusieurs phénomènes. Durant les trois premières années de cette recherche, les films n'étaient pas distribués dans le réseau commercial (ni VHS ni DVD, sauf pour le film *En construcción*). Le travail initial s'est donc effectué à partir des copies « maison » (celles évoquées au début de cette introduction) aimablement mises à disposition par José Luis Guerin. Les captures d'images des photogrammes présentées dans cette thèse ont ainsi été élaborées sur ces mauvaises copies et avec un matériel non professionnel (pas de véritable contrôle sur la qualité de l'image : luminosité, contraste, tons, etc.). Ensuite, ayant intégré ces images dans le corps du texte pour en faciliter la lecture, leur qualité a dû être réduite en vue de leur impression – elles sont à 200 ppp et en noir et blanc. En conséquence, les images proposées dans cette thèse ne prétendent pas rendre compte du travail effectué sur la profondeur de champ, la lumière, les contrastes, les couleurs ou les nuances de gris des plans cités ; elles espèrent simplement aider le lecteur à se retrouver dans la structure filmique décortiquée, l'inciter à se reporter à l'œuvre citée – surtout

[26] Jacques Aumont, Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 2e éd. 2004, p. 29.

[27] « *Difficultés de la mise à plat, problèmes de la citation.* […] La stratégie d'écriture d'une analyse filmique doit s'efforcer de réaliser un difficile équilibre entre le commentaire critique proprement dit et des équivalents de citations filmiques, toujours déceptifs : fragments de découpage, reproductions de photogrammes, etc. » : Jacques Aumont, Michel Marie *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 154-155.

maintenant que les films sont disponibles à la vente dans des copies de très bonne qualité. Ainsi, à chaque fois que l'attention est attirée sur un plan particulier, ce plan est exactement situé dans la structure filmique (numéro de plan, minutage) afin d'aider le lecteur à s'y reporter. Bien sûr, tous les plans analysés et/ou commentés n'ont pas pu être tous cités sous forme de capture de photogramme. C'est pourquoi, afin de faciliter encore la lecture de ces analyses, est proposé en annexe un DVD-ROM comprenant le découpage illustré de chaque film (une capture monochrome de photogramme par plan). Ce DVD-ROM propose, pour chaque film, des planches d'images numérotées (25 captures de photogrammes par planche) qui devraient permettre une navigation aisée dans la structure filmique – par exemple, lorsque les relations entre les plans 155 et 512 d'un film sont commentées, le lecteur pourra, en sus des descriptions proposées, se référer au découpage illustré. En somme, ces différentes annexes (tableaux et planches de découpages) espèrent favoriser le regard rapproché nécessaire à la lecture attentive et minutieuse des films analysés et, de la sorte, nourrir le regard lointain (et un peu flottant) non moins essentiel à la compréhension de l'œuvre[28].

Si chaque film est approché dans sa singularité et sa multiplicité, la longueur des analyses a toutefois, et autant que possible, été harmonisée – 45 pages d'analyse en moyenne. Comme convenu, une exception : *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit* (1997). Ce film a été décisif dans ce travail de recherche ; une place plus ample lui est donc consacrée – près de 70 pages. Ceci pour plusieurs raisons. Premièrement et simplement, parce qu'il est au cœur de la filmographie (deux films le précèdent, deux films lui succèdent). Ensuite et plus sérieusement, parce que c'est le film qui, ne serait-ce que par son titre, a permis de développer au mieux les questions soulevées par la problématique de cette recherche. C'est un film insaisissable (encensé comme film fantastique et longuement analysé comme film documentaire[29]), un film fondé sur un jeu de récriture complexe (faux documentaire sur un faux vieux film trouvé), un film qui manipule et

[28] Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 7-16 et *passim.*

[29] Le film a reçu, entre autres, le Méliès d'Or de la Fédération Européenne du Cinéma Fantastique. Sur la considération de ce film comme documentaire, on pourra voir Josep Lluis Fecé, « El tiempo reencontrado, "Tren de sombras" », *Imagen, memoria y fascinación,* Josep María Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro (coord.), Festival de cine español de Málaga, Ocho y Medio, 2001, p. 307-312.

enquête sur le temps du cinéma et le temps au cinéma (jeu sur le rythme de projection, enquête dans les rouages d'un faux vieux film de famille, tentative de récupérer les fantômes du cinéma, etc.), un film qui creuse la dialectique présence/absence de l'image cinématographique, un film qui travaille la matière même du cinéma (le celluloïd et l'histoire du cinéma en tant que pratique, en tant qu'art et en tant que technique). *Tren de sombras* invoque les fantômes du cinéma pour nous faire redécouvrir un passé (cinéma familial et cinéma expérimental) et, du même mouvement, ouvrir les perspectives du cinéma centenaire (film réalisé en 1996, sorti en 1997). Ce film pourrait à lui seul expliquer le titre de ce travail. Il est un peu le phare qui a balisé le chemin de cette recherche et qui pourrait, maintenant, éclairer la démarche de cette approche.

Le quoi, le comment et les objectifs des analyses filmiques proposées dans cette thèse sont maintenant sus et connus de tous : nous pénétrerons les films pas à pas, à travers des lectures prudentes et minutieuses pour tenter d'effleurer l'insaisissable de l'œuvre.

Le dernier chapitre (chapitre 7) aspire à pénétrer la brume qui sépare les films du cinéaste et propose de parcourir le fin tissu interstitiel qui les relie. Cette considération devrait nous permettre de relever les éléments qui se répètent d'un film à l'autre sans pour autant fermer les yeux sur leurs particularités. Ces dernières observations veulent explorer le champ ouvert de l'écriture à l'œuvre dans les films de José Luis Guerin en essayant de dépasser l'idée classique qui résume l'œuvre à une cohérence esthétique et/ou une unité stylistique ou thématique. Le dernier chapitre propose également un retour sur certaines des questions développées dans le premier chapitre. À la lumière des analyses réalisées et d'une reconsidération du tout (qui ne revient pas à *tout* considérer) est alors esquissée une possible histoire du cinéma espagnol dans laquelle l'œuvre de José Luis Guerin pourrait trouver sa place. Les travaux de Georges Didi-Huberman (sa conception du temps de l'image héritée des travaux et des expériences d'Aby Warburg[30]), la méthode préconisée par Edgar Morin (la complexité) ainsi que les travaux indispensables de Gilles Deleuze et de Jacques Derrida (notamment, pour ce dernier, son concept d' « hantologie ») en forment le cadre théorique.

[30] Principalement, Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

## Mouvement

Le pas aventureux et le tempo mesuré de ce travail forment la seule démarche qu'il a paru possible d'effectuer à ce niveau (pas d'ouvrages publiés sur l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, méconnaissance de son écriture) ; la seule qui semblait permettre de répondre à la provocation monstrueuse de la complexité.

> Première étape de la complexité : nous avons des connaissances simples qui n'aident pas à connaître les propriétés de l'ensemble. Un constat banal qui a des conséquences non banales : la tapisserie est plus que la somme des fils qui la constituent. *Un tout est plus que la somme des parties qui la constituent*. Deuxième étape de la complexité : le fait qu'il y a une tapisserie fait que les qualités de tel ou tel type de fils ne peuvent toutes s'exprimer pleinement. Elles sont inhibées ou virtualisées. *Le tout est alors moins que la somme des parties*. Troisième étape : cela présente des difficultés pour notre entendement et notre structure mentale. *Le tout est à la fois plus et moins que la somme des parties*[31].

Les grandes étapes de ce travail répondent ainsi aux trois étapes de la complexité relevées par Edgar Morin. La première (chapitre 1) considère l'œuvre dans son ensemble, examine les discours tenus sur elle comme sur son auteur (*le tout est plus que la somme des parties qui la constituent*). La deuxième étape (plus longue : chapitre 2 à 6) analyse chaque film pour lui-même (*Le tout est alors moins que la somme des parties*). La dernière étape (dernier chapitre) tente de comprendre *le tout* comme *à la fois plus et moins que la somme des parties*, de comprendre l'œuvre dans sa complexité. Si le tout n'équivaut jamais à la somme des parties qui le constitue, cela revient à dire que les films de José Luis Guerin ne seront jamais appréhendés comme de simples fractions de l'œuvre mais comme des œuvres à part entière (d'où le caractère isolé des analyses de chaque film) et que l'œuvre ne sera jamais comprise comme l'élémentaire addition des films qui la composent (d'où la tournure quelque peu disséminée des chapitres 1 et 7). Conséquemment à ce qui vient d'être dit, il paraît important de souligner que les différentes analyses proposées dans cette thèse n'aspirent pas à un savoir exhaustif et capitalisable sur l'œuvre, mais plutôt à la compréhension de l'œuvre de José Luis Guerin et à la connaissance des articulations propres à son écriture.

[31] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 114.

*Le cercle sera notre roue, notre route sera spirale.*
*Edgar Morin*[1]

# Chapitre 1
# OMBRE ET CONTOURS DE L'ŒUVRE

José Luis Guerin est né à Barcelone le 1er janvier 1960. Après une période d'expérimentation et de formation autodidacte durant laquelle il réalise une douzaine de films (« pré-filmographie[2] » de 1975 à 1982), il se lance dans la réalisation de ce que l'on nommera sa « filmographie » (qui comprend donc les films connus du public). Entre 1983 et 2007 il réalise cinq longs métrages, deux courts métrages, une exposition artistique et un moyen métrage.

Le propos de ce premier chapitre est simple. Il s'agit d'identifier l'œuvre que nous allons analyser par la suite, de considérer la place qu'on lui octroie dans son contexte et de tracer les perspectives de cette recherche. Dans un premier temps, nous examinerons les contours de l'œuvre de José Luis Guerin. Une filmographie synthétique (de 1975 à 2007) s'intéressera aux paratextes des films qui la composent (une pré-filmographie détaillée est proposée en annexe). La majorité des films de la pré-filmographie étant aujourd'hui introuvable[3], ce travail a été

[1] Edgar Morin, *La Méthode 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 18.
[2] Nous reprendrons ici les termes de « pré-filmographie » et de « filmographie » utilisés par José Enrique Monterde, « José Luis Guerin: ¿Documental ? ¿Ficción? Cine », *Al otro lado de la ficción, 13 documentalistas españoles contemporáneos*, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro (eds.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 118. Nous appellerons donc « pré-filmographie » la période qui va de 1975 à 1982 et « filmographie » la période de création qui commence en 1983.
[3] À ma connaissance, seule la filmothèque de Madrid possède deux de ces premiers films : *Memorias de un paisaje* (1979) et *Naturaleza muerta* (1981). Les autres films n'apparaissent dans aucun catalogue d'aucune cinémathèque et le cinéaste refuse de les montrer (il dit ne pas savoir où se trouvent les copies...).

élaboré quasi exclusivement à partir de ces hors-textes dont les plus notables sont regroupés dans un livre publié à Barcelone en 1984 par le ciné-club de l'association des ingénieurs industriels de Catalogne[4]. Dans les années 1970, ce ciné-club projeta la totalité de la pré-filmographie de José Luis Guerin, il fut « la plataforma pública de cuantas películas reflexionaran sobre aquella realidad: aquellas que la censura había prohibido, las que tenían una difícil exhibición (Escuela de Barcelona…), las del denominado "cine independiente" o "marginal" y también otras procedentes del extranjero[5] ». Si ce ciné-club permit à ses adhérents de voir ce qu'il était interdit de voir, aujourd'hui son livre *Surcando en el jardín dorado* nous donne à imaginer et à rêver ce qui n'est plus – perdu ou caché.

> En ce sens, on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte sans paratexte. Paradoxalement, il existe en revanche, fût-ce par accident, des paratextes sans texte, puisqu'il est bien des œuvres, disparues ou avortées, dont nous ne connaissons que le titre […]. Il y a bien dans ces seuls titres de quoi rêver, c'est-à-dire un peu plus que dans bien des œuvres partout disponibles, et lisibles de part en part[6].

En ce qui concerne les longs métrages sortis entre 1984 et 2007, afin d'éviter les répétitions lors de l'analyse de ces films, nous examinerons brièvement leurs contours (synopsis et péritextes). Par la suite nous considérerons le territoire artistique dans lequel s'inscrit et se déploie le cinéma de José Luis Guerin. Nous examinerons l'ombre de son cinéma, portée dans son contexte – le cinéma espagnol – par les lumières de la critique et de la théorie. Lors de cette étude nous rencontrerons de nombreux concepts largement traités et d'importantes questions longuement commentées par les théoriciens et historiens du cinéma (qu'est-ce que le cinéma ?, quelle est la pertinence du concept de cinéma national ?, le cinéma peut-il encore être moderne ?, etc.). Bien entendu nous ne nous essoufflerons pas ici à essayer de répondre de façon ferme et assurée à ces questions complexes et sans cesse

[4] Josep Miquel García Ferrer, Martí Rom (eds.), *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografies de E. Momeñe*, Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984.
[5] Joan Gart, « Portabella, años setenta », *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Marcelo Expósito (coord.), Barcelona, la Mirada / MACBA, 2001, p. 149.
[6] Gérard Genette, *Seuils* (1987), Éditions du Seuil, 2002, p. 9-10.

renouvelées. Ces problèmes théoriques devraient plutôt nous aider à discerner la forme que dessine le cinéma de José Luis Guerin.

# I. Contours

## Pré-filmographie

La pré-filmographie de José Luis Guerin laisse entrevoir une certaine sensibilité au temps, au quotidien, au réel[7]. On y découvre des motifs qui réapparaîtront tout au long de sa filmographie: la réflexion formelle (*La hagonía de Agustín*[8], 1975; *Furvus*, 1976) ; un intérêt marqué pour le réel, le hasard et les jeunes filles (*Elogio a las musas*, 1977 ; *La dramática pubertad de Alicia*, 1978 ; *Acuérdate de Isabel* 1979) ; le goût des portraits et de l'observation du quotidien (*Film familiar*, 1976-1978 ; *Diario de Marga*, 1980 ; *Retrato de Vicky*, 1982) ; l'amour du cinéma *(El orificio de la luz*, 1977; *Apuntes de un rodaje*, 1982) ; l'exploration des traces que le temps et les histoires laissent en passant, une vision géognostique de l'espace *(Memorias de un paisaje*, 1979; *Naturaleza muerta*, 1981). Ces films manifestent également le plaisir avec lequel le cinéaste expérimente le langage cinématographique, travaille le son et la matière même du film - le celluloïd. Ces premières réalisations révèlent une liberté de choix qui se fait sensible jusque dans leurs formats (du Super-8 au 35mm en passant par le 16mm et la vidéo, en couleur et/ou en noir et blanc, sonore et/ou muet) et leurs durées (de 8 à 180 minutes). De même, si dans le titre de son premier film José Luis Guerin affichait une faute d'orthographe (*La hagonía de Agustín*, 1975), c'est sans doute pour annoncer de façon ostentatoire qu'il n'est pas allé à l'école du cinéma :

[7] Dans la filmographie proposée en annexe les films de la pré-filmographie sont tous présentés de façon circonstanciée. On pourra également consulter au sujet de cette pré-filmographie l'article de Quim Casas, « José Luis Guerin, crónicas de la pubertad », *Cortos pero intensos, las películas breves de los cineastas españoles*, Pedro Medina, Luis González (coord.), 35° Festival de Alcalá de Henares, Madrid, Fundación Colegio del Rey, 2005, p. 158-161.

[8] Un photogramme de ce premier film de José Luis Guerin a été publié en couverture de la revue *Cabeza Borradora*, n° 3, printemps 2004. Dans ce même numéro, Cristóbal Fernández et Fabián Molina proposent une longue et intéressante « Conversación con José Luis Guerin », p. 37-48. Au sujet de la date à laquelle José Luis Guerin commence de filmer (1975) et quant au titre de son premier film (qui pourrait renvoyer à l'agonie du caudillo), on pourrait sans doute citer Bataille : « La date à laquelle je commence d'écrire […] n'est pas une coïncidence. Je commence en raison des événements mais ce n'est pas pour en parler. », *Le Coupable* (1939-1944), *Œuvres complètes, V*, Paris, Gallimard, 1973, p. 245.

> La iluminación cinematográfica se aprende en las catedrales. No en escuelas donde profesionales-standard enseñan soluciones-standard a una generación que más le valiera expresarse con torpeza, pero más imaginativamente. […] Una buena película se parece más a un buen libro que a una mala película. Se aprende mucho más cine leyendo a los poetas o escuchando música que viendo cine al uso. Eso de pasarse todo el día en el cine para llegar a saber algo, eso es una mentira, es tiempo tirado. Siempre es mejor un paseo con la novia.
>
> – Incluso viendo a Bresson, o a Godard?
>
> – Eso es como un buen libro[9].

Parce qu'il repousse l'idée d'apprendre le cinéma à l'école, dans les livres ou à la cinémathèque, on aurait tort de penser que José Luis Guerin ne connaît pas les livres théoriques (il les réfute parce qu'il les a lus), qu'il ne va pas à la cinémathèque (il y passe de longues heures) ou encore qu'il ne sait pas ce qu'est une école de cinéma (il y donne des cours depuis la fin des années 1980). En exprimant son rejet pour l'école (du cinéma ou pas), José Luis Guerin affirme son indépendance et son antipathie pour les systèmes de pensée et les normes de création académiques, méthodologiques, standardisés. Sa connaissance comme son amour du cinéma, et des arts en général, ne se sont évidement pas développés dans le système scolaire franquiste. À quatorze ans (1974), après avoir été renvoyé de sept collèges, José Luis Guerin suit des cours par correspondance qu'il abandonne à l'âge de seize ans, mettant un point final à sa scolarité[10]. Là encore, cet abandon du système scolaire ne signifie pas un désintérêt pour l'apprentissage, bien au contraire. Très tôt il se passionne pour la peinture, le cinéma, la littérature et les filles (voir sa « pré-filmographie » en annexe). Il voyage également très tôt en France et hérite de son grand-père maternel (dont il a également gardé le nom de famille[11]) d'un projecteur Pathé Baby pour films muets accompagné de deux cent cinquante pellicules que le vieil homme gardait précieusement[12]. José Luis Guerin ne tarde pas à s'amuser avec l'univers sonore de ces films, à expérimenter la relation son-image en

[9] José Luis Guerin, *Surcando en el jardín dorado, op. cit*., p. 24 et p. 95.
[10] Sara Torres, « Los motivos de Guerin », *Nosferatu*, nº 9, juin 1992, p. 38-47.
[11] D'origine française par sa mère (Madame Guérin, d'où l'absence d'accent sur le « i » du nom du cinéaste), très tôt il a abandonné son nom paternel : Carroggio.
[12] Les projections de films de René Clair, Abel Gance, Charlie Chaplin, Max Linder, mais aussi de nombreux westerns (de Broncho Bill, Tom Mix, Kit Karlson, Surrey Hart, Edwin Stanton Porter), tout comme de films scientifiques, des films d'opérations, des films d'animation, des films burlesques (de Mack Sennett ou d'Hal Roach), émerveilleront le jeune homme à jamais. Voir José Luis Guerin, « Al abrirse la puerta », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 26.

réalisant sur cassettes audio des bandes sonores imaginaires. Par exemple, pour le film de René Clair, *Le Voyage imaginaire* (1925), José Luis Guerin crée quatorze bandes sonores distinctes, « quatorce films coinventados por mí ilicitamente[13] ». Plus tard, le cinéaste s'adonne également à des expériences visuelles en utilisant de vieux films de famille (dénichés au marché aux puces de Barcelone, *Els Encants*) pour lesquels il éprouve une forte admiration. Il se réfère souvent à l'attirance et à la fascination qu'exercent sur lui les personnages-fantômes-anonymes de ces films (personnes mortes ou vieillies), la détérioration de ces bobines, l'oubli et la poussière[14]. À la recherche de divers effets de montage, José Luis Guerin manipule, monte, démonte et remonte ces vieux films de famille. Il invente des bandes sonores, crée des plans subjectifs pour les regards « inexplicables » (sans contrechamp), cherche un sens au sourire de « l'enfant-fantôme[15] »... Le réalisateur conserve aujourd'hui encore son projecteur Pathé Baby et continue à collectionner de vieux films de famille, sujet que l'on retrouvera dans sa filmographie, plus particulièrement dans *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit*, son troisième long métrage (1997).

Une fois le cursus scolaire abandonné, âgé de quinze ans, il commence à aller à la *Filmoteca* de Barcelone où il rencontre Manuel Huerga, Eugeni Bonet et Juan Buffil qui se réunissent sous le cri « ¡Contra todo y contra todos ![16] » dans le groupe *Film Vídeo Informació (FVI*, fondé par Manuel Huerga). Le groupe organise de nombreuses projections et des rencontres avec des cinéastes tels que Phillipe Garrel ou Jacques Tati. Des entretiens avec des théoriciens (Jean Mitry par exemple) sont également au programme. À seize ans, José Luis Guerin cultive un grand amour cinématographique pour Géraldine Chaplin (qui vit à Madrid avec Carlos Saura) et considère les films dans lesquels elle apparaît comme des objets de culte[17]. Le cinéaste part donc pour la capitale espagnole. Durant les six années suivantes il partage sa vie entre Madrid et Barcelone et assiste à quelques tournages de Carlos Saura – à ma connaissance : *Deprisa deprisa* (1980) et *Dulces horas* (1981). Sur le tournage de *Dulces horas*, il rencontre l'acteur masculin (Iñaki Aierra) et

[13] *Ibid.*, p. 8.
[14] *Ibid.*, p. 25-34.
[15] *Ibid.*, p. 34.
[16] Sara Torres, « Los motivos de Guerin », *loc. cit.*, p. 39.
[17] *Ibid.*, p. 40.

découvre le paysage (province de Ségovie) qui servira de cadre à son premier long métrage en 35mm : *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* (sorti, après une longue mésaventure de distribution, en 1984[18]).

## Filmographie

Six ans après *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* (fiction en noir et blanc), José Luis Guerin signe un documentaire en couleur *Innisfree* (1991) tourné en Irlande sur les pas du tournage du film *The Quiet Man* (John Ford, 1954). En 1997, sort *Tren de sombras, el espectro de le Thuit*, un film aux frontières du documentaire, de la fiction, de l'essai et du film fantastique. L'année suivante (1998), dans le cadre du premier Master professionnel de documentaire de création de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelone), José Luis Guerin et six étudiants se lancent dans la réalisation de *En construcción* (2001), un documentaire tourné sur trois ans dans les rues en chantier du Barrio Chino de Barcelone. Après le succès (insolite) de ce film documentaire, on considéra José Luis Guerin comme *le* cinéaste documentariste espagnol. C'est alors qu'en 2007, contre toute attente, José Luis Guerin signe trois œuvres au format distinct – il corrige alors sa réputation de cinéaste documentariste au processus créatif lent. Apparaît tout d'abord (juin 2007) l'exposition artistique : *Las mujeres que no conocemos, montaje fotosecuencial*, réalisée pour la Biennale Artistique de Venise. Deux mois plus tard, *En la ciudad de Sylvia* (long métrage de fiction) est projeté à la Mostra de Venise (août 2007). Puis, quelques semaines après (septembre 2007[19]), le film vidéo que le cinéaste appelle ses « notes » : *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* est projeté au festival de Vancouver puis au festival de Gijón (il fera ensuite le tour de nombreux autres festivals).

José Luis Guerin ne cesse de surprendre les attentes des spectateurs, diffuseurs et producteurs, troublant constamment l'image que l'on se faisait de lui et s'échappant toujours de la case (théorique, de programmation ou commerciale) dans laquelle on venait de l'installer.

[18] À ce sujet, lire le début de l'analyse du film.

[19] Bien que ce film-note soit sorti officiellement après le long métrage, il le précède dans l'ordre chronologique du processus de création (ce film fut réalisé avant *En la ciudad de Sylvia* et avant l'exposition).

Tour à tour qualifié de cinéaste-poète, de cinéaste-essayiste, de cinéaste-documentariste ou de cinéaste-expérimental, il se trouve habituellement comparé tant aux grands maîtres de la fiction qu'aux grands metteurs en scène de l'expressionnisme allemand et aux grands réalisateurs de documentaires (sont le plus souvent cités : Griffith, Ozu, Renoir, Dovjenko, Dreyer, Murnau, Bresson, Vigo et Flaherty). Son œuvre apparemment très hétéroclite (du documentaire à la fiction en passant par l'essai, l'installation et le *documenteur*; du noir et blanc à la couleur ; du 35mm à la vidéo ; du cinéma au DVD et au musée), apparaît comme « inclassable » aux yeux de nombreux critiques. Mais le fait que cette œuvre libre déconcerte ceux qui tentent de la définir et de la cataloguer ne signifie pas pour autant qu'elle soit décousue. De fait, José Enrique Monterde, qui s'est attaché à comprendre l'œuvre plus qu'à la cataloguer, peut conclure à :

> […] la evidente existencia de un hilo subterráneo que une productos tan aparentemente diversos como los que constituyen su limitada filmografía (y que imagino en muchos aspectos están preludiados en esa pre-filmografía prácticamente desconocida que antecede a *Los motivos de Berta*). ¿Dónde se sitúa ese sentimiento común a los diversos films de Guerin? Pues, evidentemente, así lo creo, en la permanente reflexión sobre la materia base del cine: el tiempo[20].

Complexe, l'œuvre de José Luis Guerin tisse donc à travers ses films une réflexion autour de quelques thèmes et motifs que nous tâcherons d'analyser dans les chapitres suivants de ce travail.

[20] José Enrique Monterde, « José Luis Guerin: ¿Documental ? ¿Ficción? Cine », *loc. cit*., p. 117-118.

## Récit des origines

En 1992, dans une interview publiée par la revue *Nosferatu*, en répondant au cinéaste Pere Portabella (qui, quelques années plus tard, produira *Tren de sombras*), José Luis Guerin affirme : « mis padres no son de este país[21] ». Dans cet entretien, José Luis Guerin refuse de se laisser enfermer dans la catégorie des cinéastes espagnols et/ou catalans, trop réductrice à ses yeux[22]. Il indique un rapport sensible et intime avec le cinéma, avec les films, avec les cinéastes. « Probablemente, la actitud de Guerin deriva de considerar que todos los cineastas […] son nuestros/sus contemporáneos, más allá de fronteras geográficas o cronológicas[23]. » José Luis Guerin inscrit son rapport au cinéma dans une filiation artistique plus que dans une consanguinité nationale. Par cette étrange déclaration, il affirme que c'est le présent qui fait le passé, que l'origine est une construction, une création, un investissement tardif – qui vient après la naissance. Il décide donc de plonger ses « racines » dans cet ailleurs dont l'Atlas ne propose que des frontières brouillées : le pays Cinéma.

> C'est Godard le premier qui a assimilé le Cinéma à un pays de plus sur la carte. Évidemment, j'ai beaucoup aimé cette idée et je l'ai reprise. Le cinéma, c'est le pays qui manquait à ma carte de géographie. Maintenant, on se demande s'il s'agit d'un empire, d'une nation ou d'une province. [...], il y a un pays parce qu'il y a de vrais habitants qui parlent la même langue[24].

Cinéaste-cinéphile, José Luis Guerin se présente alors aussi comme un *ciné-fils*[25], habitant du pays Cinéma, « qui se fait à lui-même

[21] *Nosferatu*, n° 9, 06/1992, p. 87. P. Portabella: « José Luis tiene dos paternidades. Una es Erice y a veces me hace creer que la otra soy yo, pero el padre y la madre son Erice. » J. L. Guerin: « No es Erice. Mis padres no son de este país. » Sur la famille Erice-Guerin on pourra voir l'article d'Àngel Quintana, « Deux parrains du cinéma espagnol » trad. de Marie Neveu-Agero, *Cahiers du cinéma*, n° 603, juillet-août 2005, p. 40-41.

[22] J. A. Giménez, « La calidad del cine no se puede medir ahora por nacionalidades », *Información*, 11/05/2003. La phrase-titre est de J. L. Guerin, elle se poursuit ainsi: « porque los cineastas somos personas muy solitarias y sólo nos representamos a nosotros mismos ».

[23] José Enrique Monterde « José Luis Guerin: ¿Documental ? ... », *loc. cit.*, p. 117.

[24] Serge Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1994, p. 94.

[25] Pour les notions de cinéphilie et de ciné-fils, je renvoie principalement aux ouvrages de Serge Daney cités dans la bibliographie ainsi qu'aux entretiens qu'il a accordés à Régis Debray, édités en DVD: *Serge Daney, itinéraire d'un ciné-fils*, un film de Pierre-André Boutang (1992), Paris, Montparnasse, 2005. Une consultation de l'ouvrage collectif : *Critique et Cinéphilie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, peut aussi être enrichissante.

le récit de ses origines », fils de ses films (vus et réalisés) et de ses lectures:

> Cette phrase magnifique de Bernanos, au début des *Grands cimetières sous la lune* : « Qu'importe ma vie ! Je veux seulement qu'elle reste jusqu'au bout fidèle à l'enfant que je fus (...), de l'enfant que je fus et qui est à présent pour moi comme un aïeul. » Les gens qui sont les fils de leurs œuvres, comme moi, qui doivent se faire à eux-mêmes le récit de l'origine qu'ils se sont donnée, qui ne peuvent pas se permettre de perdre le fil, même rêvé, même trafiqué, de leur vie, ces gens-là ressentent de façon très « à vif » l'imposture des désillusionnés professionnels[26].

Les catégories et frontières communément utilisées pour classer les œuvres (par nationalités, sujets, thèmes, genres, etc.) paraissent insuffisantes pour définir et situer le cinéma de José Luis Guerin qui se retrouve souvent dans la case surpeuplée des « inclassables », une catégorie évasive et obscure qui rassemble seulement ce que les autres excluent. Cette difficulté à classer le cinéaste et son œuvre est le corollaire de la liberté dont il fait preuve. La filmographie du cinéaste ne suit aucun modèle et ne se laisse pas facilement modeler.

> Il faut montrer qu'il n'y a pas de modèle, il n'y a que du modelage. […] Moi effectivement j'ai réussi à survivre parce qu'on n'a pas pu faire un modèle de moi, mais alors finalement à la longue, chez les cinéphiles ou dans l'histoire du cinéma, je suis le modèle du non-modèle : celui que l'on ne peut pas cataloguer, mais on me catalogue comme non-modèle ce qui revient au même finalement[27].

Considérer José Luis Guerin comme le modèle du non-modèle (« l'inclassable ») ne nous dit finalement rien de l'œuvre et nous informe plutôt sur notre tendance à nous référer à un catalogue d'étiquettes pour percevoir les choses – que nous ne voyons pas –, pour les ranger dans un monde ordonné, modelé. Il semble alors plus pertinent de chercher à comprendre ce qui, dans les films de ce cinéaste, échappe aux classifications préétablies.

---

[26] Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 45.
[27] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Tome 1, Paris, Albatros, 1980, p. 110.

## II. Ombre

S'il va de soi que d'un point de vue artistique et esthétique le concept de nationalité n'a que peu de consistance, il n'en reste pas moins vrai qu'un cinéaste évolue et travaille dans un pays, est aidé financièrement – ou pas – par celui-ci et s'intègre dans une histoire de (la production de) l'art de son pays[28]. En somme, s'il est clair que les films de José Luis Guerin ne prétendent pas représenter la nation espagnole, si leur auteur ne se revendique d'aucun grand courant cinématographique national (et même tente de s'en échapper), il est néanmoins certain que José Luis Guerin est un cinéaste qui participe à l'histoire du cinéma de son pays. Mais alors, où peut-on situer cette œuvre dans l'histoire de la cinématographie espagnole ? Que nous révèle-t-elle de son contexte ?

### Le cinéma espagnol

Lors d'une table ronde organisée autour du cinéma de José Luis Guerin[29], en évoquant la place du cinéaste dans le panorama du cinéma espagnol, Domènec Font commençait par remarquer que le cinéma espagnol (comme tout autre cinéma) n'est pas seulement le résultat de la somme des films produits par ce pays, mais également et surtout, l'aboutissement d'un discours médiatique produit par les festivals, les grands médias et l'académie de ce même pays (Goyas, etc.). C'est un peu la même idée qu'exprimait José Enrique Monterde dans son histoire du cinéma espagnol des années 1972-1992, au sujet de la regrettable absence de certains cinéastes contemporains (José Luis Guerin en tête) dans « le » cinéma espagnol des années 1980 dominé par le « fenómeno Almodóvar[30] ». C'est encore ce qu'on peut lire dans le dernier chapitre de la 3e édition (2000) de la *Historia del cine español* dirigée par Román

[28] À propos du « cinéma national », voir : Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, particulièrement p. 89-90 et Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale*, Paris, Odile Jacob, 1998. Quant au « cinéma espagnol » voir, entre autres, Santos Zunzunegui, *Historias de España*, Valencia, IVAC, 2002 et Pedro Poyato (comp.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, 2005.

[29] Table ronde organisée au Colegio de España (Paris) par le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), en novembre 2007 avec Nancy Berthier (organisatrice), Domènec Font, José Luis Guerin et Myriam Mayer.

[30] José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 197. Sur la prédominance d'un certain type de cinéma dans le cinéma espagnol des années 1980, voir aussi Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 2004, p. 4.

Gubern où, après avoir cité les noms des trois grands « représentants » du cinéma espagnol des années 1982-1992 (V. Aranda, P. Almodóvar et Bigas Luna), Esteve Riambau écrit : « A su lado existen otros cineastas españoles que jamás podrán ser invocados desde una concepción industrial pero...[31] ». Parmi ces « autres cinéastes » : José Luis Guerin.

Les discours médiatiques et institutionnels construisent donc un certain cinéma qui ne tient pas compte de la diversité des films produits. Tous les films qui n'entrent pas dans les catégories fixées par ces discours, tous ceux qui ne se placent pas au cœur de l'industrie cinématographique (nombre d'entrées, exportation, prix obtenus, etc.) sont peu visibles et se retrouvent « en marge », à « la périphérie », sont considérés comme « inclassables[32] ». « La institución del cine español ha hecho todo lo posible para que las cosas fuesen así, para que el bosque no nos dejase ver los árboles y para que todo aquello que se alejara estética y industrialmente de la norma imperante no alcanzase la visibilidad[33] ».

Ce discours ne fait toutefois pas autorité et n'écrit pas, à lui seul, l'histoire du cinéma. Les théoriciens, les historiens du cinéma et souvent aussi les cinéastes eux-mêmes proposent d'autre(s) histoire(s) du cinéma, écrites depuis d'autres points de vue – esthétique, théorique, artistique, technique, etc. Lors de l'étude de cet « autre cinéma espagnol », de nouvelles questions apparaissent : Où se situe cet « autre cinéma » par rapport au cinéma commercial / de masse / médiatique ? Qui sont les cinéastes qui lui donnent figure ? Où se (dé)placent-t-il ? Dans un article publié en 2006, Roberto Cueto a proposé le concept de *cine numantino*

---

[31] Esteve Riambau, « El periodo "socialista" (1982-1992) », *Historia del cine español*, Román Gubern (dir.), 3e ed., Madrid, Cátedra, 2000, p. 450. Au moment de terminer la rédaction de cette thèse une édition augmentée de ce livre est parue – fin 2009. José Luis Guerin est mentionné dans les nouveaux chapitres (traitant de la période 1996-2008), il fait partie des « francotiradores alejados de los trillados caminos habituales », voir : Esteve Riambau et Casimiro Torreiro, « El mandato del partido popular (1996-2004) », *Historia del cine español*, Román Gubern (dir.), 6e ed., Madrid, Cátedra, 2009, particulièrement p. 480 *et passim.*

[32] « unclassifiable films of José Luis Guerin » : Juan Ramon Resina (ed.), *Burning Darkness, A half Century of Spanish cinema*, New York, SUNY Press, 2008, p. 4.

[33] Jaime Pena, « Excéntricos, el cine en la periferia », *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Hilario J. Rodríguez (coord.), Madrid, Alcine 36, 2006, p. 198. À ce propos, voir aussi : Ana Nuñoz, « Dos perplejidades », *El viejo topo*, n° 112, nov. 1997, p. 53; Francisco Javier Gómez Tarín, « Tren de sombras de José Luis Guerin. El cine es estado puro », *Cuadernos de Ateneo*, n° 9, 2000, p.154-155 et Daniel Vázquez Villamediana, « Ensayo de un crimen. Una cierta indecencia del cine español », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 76-81.

pour se référer au cinéma espagnol hégémonique. Ce concept lui permet de saisir « l'essence » du « caractère » du cinéma espagnol et de reconsidérer alors ceux qui n'en font pas partie (« l'autre cinéma »).

> Empezaré este texto como empiezan muchas películas españolas. Cuando yo era pequeño e iba a un colegio de curas, los profesores nos contaban la historia de los heroicos numantinos, que resistieron a los invasores romanos y prefirieron morir todos juntos antes que rendir sus armas. Yo no entendía muy bien por qué los numantinos no fueron un poco más prácticos y dejaron que los romanos le construyeran un alcantarillado y una calzada hasta Cesar Augusta, o por qué no quisieron aprender latín, que en aquella época era bastante bueno para moverse por el mundo y encontrar trabajo. Pero nunca dije nada al respecto, porque sospecho que los curas no hubieran entendido mis argumentos: para ellos, Numancia era emblema del carácter español, el síntoma de nuestra heroicidad congénita y de nuestra identidad nacional. Más tarde descubrí que, en efecto, lo numantino (y no lo quijotesco, como creen algunos) es la esencia del carácter español[34].

Dans de nombreuses histoires de « l'autre cinéma » espagnol, les cinéastes qui en font partie (dont José Luis Guerin[35]) sont tour à tour qualifiés de « francs tireurs », de « marginaux », ou encore d'« extraterritoriaux ». Ils sont francs tireurs lorsqu'ils avancent seuls dans la garrigue numancienne. Marginaux, ils le sont lorsqu'ils ne participent pas de la mouvance globale du *cine numantino*, lorsqu'ils restent à sa périphérie. Ce n'est que lorsqu'ils quittent véritablement Numance, qu'ils deviennent extraterritoriaux. José Luis Guerin est souvent repéré comme un cinéaste extraterritorial qui se déplace dans un autre territoire esthétique, artistique, culturel voire même économique (producteurs extraterritoriaux[36]) que celui du « cinéma numancien ». Avançant en solitaire – mais pas tout seul – sur ce « lugar del

[34] Roberto Cueto, « Numancia no se rinde o por qué las tradiciones pesan tanto en el cine español », *Miradas para un nuevo milenio*, *op. cit.*, p. 25.

[35] Voir également l'article de Josep Lluis Fecé, « La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente », *Archivos de la filmoteca*, n° 49, février 2005, p. 82-95 (notamment p. 85 où José Luis Guerin est cité comme exemple d'auteurs récents de cet *autre* cinéma : « ejemplos de "otredad" »).

[36] Voir Esteve Riambau, Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español*, Madrid, Filmoteca Española, Cátedra, 2008, p. 303-309: H. Fáver (Grup Cine Art); p. 332-334: P. Portabella (Films 59); p. 644-646: P. Poch (Virginiafilms); p. 128-130: A. Camín (Ovideo Tv). En ce qui concerne L. Miñarro (Eddie Saeta), voir *Cahiers du cinéma España*, n° 12, mai 2008, p. 21 et *Cahiers du cinéma*, n° 650, novembre 2009, p. 62.

no-lugar[37] », il est aussi considéré couramment comme un franc tireur qui ne suit aucune ligne, aucun dogme. José Luis Guerin arpente les sentiers de l'ailleurs et découvre des petits chemins peu fréquentés. Il fraye alors de nouvelles voies et devient un point de référence.

> Algunos de los documentales más destacados del nuevo siglo se presentan claramente deudores de tres películas realizadas entre finales de los años ochenta y principios de los noventa del pasado siglo: *Innisfree* (1989, José Luis Guerin), *El encargo del cazador* (1990, Joaquim Jordà) y *El sol del membrillo* (1992, Víctor Erice), herederas a su vez de una forma de entender el cine (de autor) asentada sobre la transformaciones fílmicas de los años sesenta y setenta. […] En cualquier caso, es importante señalar que Jordà, Erice y Guerin van a convertirse en maestros y auténticos puntos de referencia para un pequeño grupo de debutantes que, con mayor o menor fortuna, se moverán en su estela. Entre ellos, sin duda, deben destacarse los trabajos de Isaki Lacuesta (*Cravan vs Cravan* 2002; *La leyenda del tiempo*, 2006) y Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004)[38].

Cheminant, non pas à la marge d'un territoire, mais au centre d'un autre, José Luis Guerin élargit l'horizon du cinéma commercial[39]. Le centre de cet « autre cinéma » ne tarde pas à être reconnu, médiatisé et institutionnalisé – rappelons qu'avec *En construcción* José Luis Guerin a gagné un Goya et le Prix National de la Cinématographie pour l'ensemble de son œuvre (2001) et qu'en 2007 il exposa dans le pavillon espagnol de la Biennale Artistique de Venise.

[37] Carlos Losilla, « Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo », *Miradas para un nuevo milenio, op. cit.*, p. 39-40.
[38] José Luis Castro de Paz, Josetxo Cerdàn Los Arcos, « Razonables huellas documentales (2000-2006). Un variado, fértil y alentador panorama », *Ibid.*, p. 129-130.
[39] Voir, en sus des études citées, Carlos F. Heredero, Antonio Santamarina, *Semillas de futuro*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 44: « Y completamente aparte hay que considerar, finalmente, la obra de José Luis Guerin… », p. 81-82.

## L'autre cinéma

Cet « autre cinéma espagnol » devient alors très vite une « autre face du cinéma espagnol (*la otra cara*[40]) » qui trouve ses propres circuits de médiatisation[41]. Mais cette autre face du cinéma espagnol est souvent, rapidement et abusivement, confondue avec ce que l'on nomme généralement « l'autre cinéma » ou « l'autre face du cinéma », c'est-à-dire, le documentaire[42]. L'autre cinéma espagnol auquel nous nous intéressons ici ne doit pas être entendu simplement comme « l'autre face » du cinéma espagnol (qui en a sans doute plusieurs), qui serait censée représenter le cinéma documentaire en Espagne. De plus, contrairement à l'image construite, José Luis Guerin n'est pas un cinéaste documentariste (sur ses cinq longs métrages, trois sont des fictions), il est plutôt l'auteur d'un cinéma difficile à cerner et à identifier. Ainsi, parfois, le cinéaste est aussi, et sans doute plus justement, qualifié de cinéaste essayiste[43]. Il se retrouve alors dans un nouveau « terrain vague[44] », une « *terra incognita*[45] » : le cinéma d'essai ou le « film-essai[46] », catégorie où nous retrouvons les mêmes protagonistes que dans celle du cinéma documentaire espagnol – principalement, et parmi les vétérans : Víctor Erice, Joaquim Jordà et José Luis Guerin.

---

[40] José Luis Castro de Paz, Jaime J. Pena Pérez, *Cine español. Otro trayecto histórico*, Valencia, IVAC, 2005, p. 80: « [*Tren de sombras* y *En construcción*] confirman a Guerin como uno de los dos cineastas más importantes surgidos en España desde 1975. El otro sería evidentemente Almodóvar. Ambos ocuparían las dos caras de una misma moneda, el Cine Español. Dos caras muy desiguales, todo hay que decirlo, que deberían de representar las dos líneas de evolución de la cinematografía nacional. »

[41] Voir Josep María Català et Josetxo Cerdán, « Después de lo real », *Archivos de la filmoteca*, n° 57, oct. 2007-fév. 2008, p. 6-25, plus particulièrement p. 17-18.

[42] Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995 et de Jean Breschand, *Le Documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

[43] Domènec Font mentionne les « fértiles propuestas de ensayo documental de José Luis Guerin », *Paisajes de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 294. Voir aussi Miguel Marías, « Un género infrecuente », *La esfera*, 24/01/1998, p. 9 et Gabriel Cabello, « Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerin », *Ciberletras*, n°12, 2005: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/cabello.htm (dernière consultation le 19/12/2009).

[44] Cyril Neyrat, « L'essai à la limite de la Terre et de l'eau », *L'Essai et le Cinéma*, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), Paris, Champs Vallon, 2004, p. 168.

[45] Antonio Weinrichter, *La forma que piensa*, Pamplona, Punto de vista, 2007, p. 13.

[46] José Moure, « Essai de définition de l'essai au cinéma », *L'Essai et le Cinéma*, *op. cit.*, p. 25-39 (notamment, au sujet du « film-essai », p. 37-38). Voir également Josep María Català, « Film ensayo y vanguardia », *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 109-160 (plus particulièrement « ¿Qué es el film ensayo? », p. 131 et *passim*).

> Y abandonemos el cine de género para referirnos, finalmente, a un singular terreno fílmico – más o menos próximo al *film-ensayo*: fértilmente híbrido entre el documental y la ficción donde se han producido, sin duda las más relevantes aportaciones del periodo y por donde quizás se atisban las más sólidas esperanzas de cara al futuro inmediato. Películas como *El sol de membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Tren de sombras* (1997) y *En construcción* (2001), de José Luis Gerin, *Monos como Becky* y *De nens* (Joaquín Jordà, 1999 y 2003), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) o *Cravan vs. Cravan* y *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2002 y 2006) están unidas, en sus evidentes y hasta extremas disimilitudes, por su adscripción a un cine *de no ficción* de escasa tradición en el cine español que, a medio camino entre el documental y el ensayo, ha permitido a sus autores reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico […][47].

La difficulté éprouvée au moment de définir cet autre visage du cinéma espagnol vient du fait que, pris en groupe, les films qui le composent ne semblent pas faire système. Chaque film produit dans cet espace flou est un cas particulier qui ne répond à aucune loi, ne suit aucun dogme, aucun pamphlet. « Y ello justificaría que, como decimos, se hable menos del film-ensayo que de los ensayos *de* Godard o *de* Marker o *de* Farocki: en el caso del ensayo, la (imposible) política de géneros se traduce en una nueva edición de la política de los autores[48]. »

Cinéaste libre et solitaire, José Luis Guerin n'est donc pas pour autant un cinéaste isolé ni sa filmographie une œuvre marginale. En se (dé)plaçant là où on ne l'attendait pas ou plus (fiction, documentaire, essai, cinéma exposé, etc.), en arpentant les sentiers peu explorés du septième art, en attendant à la croisée des chemins, José Luis Guerin présente cet « entêtement du guetteur[49] » que Roland Barthes considérait comme propre à l'écrivain – et qui le différencie de *l'écrivant* . La liberté dont José Luis Guerin fait preuve dans sa création actualise alors une conception du cinéma et peut ainsi être comparée à celles d'autres cinéastes – et déjà presque « cataloguée ».

> Tal vez una forma razonable de definir la posición de José Luis Guerin en el contexto del cine español de los últimos veinte años pudiera ser considerarle como el centro de los excéntricos. […] Casi tan parco en la creación como su "mentor" espiritual, Víctor Erice,

[47] José Luis Castro de Paz, « Materia para el ojo o retorno a lo real, notas sobre el cine español, 1990-2006 », *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Domènec Font, Carlos Losilla (eds.), Valencia, IVAC, 2007, p. 170.
[48] Antonio Weinrichter, *La forma que piensa*, *op. cit.*, p. 27.
[49] Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 26.

> con el cual establece una inevitable filiación: la de los heterodoxos del cine español. O al menos de una heterodoxia particular: aquella que no niega reconocimientos pero al mismo tiempo tampoco franquea una mayor continuidad en el trabajo […]. Por otra parte, una heterodoxia perfectamente homologada – y por lo tanto menos radical de lo que parecía – con esa línea de acción que recorre un cierto cine europeo, aquella que podríamos calificar como "resistencialismo" del cine de autor y de la modernidad cinematográfica en general[50].

Donc José Luis Guerin pourrait être considéré comme un auteur qui poursuit le chemin de la modernité cinématographique. Toutefois « auteur » n'est pas à entendre ici comme le terme mélioratif qu'il est devenu dans le versant radical de la politique des auteurs où « "auteur" sonne comme un brevet de respectabilité, et la politique du même nom ressemble à une assurance-vie indexée sur la bourse des valeurs culturelles[51] ». Dans le panorama du cinéma espagnol médiatique, c'est la singularité de son œuvre qui fait de José Luis Guerin un auteur[52], une démarche singulière qui, en se produisant, en s'accomplissant, dégage les perspectives du cinéma hégémonique, trace une ligne de fuite.

> Dans un art aussi impur que le cinéma, fait par beaucoup de gens et fait de beaucoup de choses hétérogènes, soumis à la ratification du public, n'est-il pas raisonnable de penser qu'il n'y a d'auteur – c'est-à-dire de singularité – que par rapport à un système – c'est-à-dire une norme ? L'auteur ne serait pas seulement celui qui trouve la force de s'exprimer envers et contre tous mais celui qui, en s'exprimant, trouve la bonne distance pour dire la vérité du système auquel il s'arrache. Comme Godard pour *Le Mépris* ou Hitchcock pour *Fenêtres sur cour*. Les films d'auteurs nous renseigneraient mieux sur le devenir du système qui les a produits que les produits aveugles du système lui-même. L'auteur serait, à la limite, la ligne de fuite par laquelle le système n'est pas clos, respire, a une histoire[53].

José Luis Guerin est un auteur de cinéma (il y en a des bons et des mauvais, même s'ils ne sont pas des saucisses[54]) qui se différencie d'un « faiseur » de cinéma (terme antonyme d'« auteur » pour Serge Daney) et

---

[50] José Enrique Monterde, « José Luis Guerin: ¿Documental ? ... », *loc. cit.*, p. 113.

[51] Antoine de Baecque, « Aux aguets. Que reste-t-il de la politique des auteurs ? » (Cahiers *du cinéma*, n° 518, 11/1997), *La Politique des auteurs. Les Textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 192.

[52] Voir René Prédal, *Le Cinéma d'auteur une vieille lune ?*, Éditions du Cerf, Paris, 2001.

[53] Serge Daney, « Après tout » (1972), *La Politique des auteurs. Les Entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 12.

[54] « Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci n'étant pas des saucisses, ils ne sont ni bons ni mauvais », Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon* (1945), Paris, Les Éditions de Minuit, rééd. 1991, p. 21.

qui arpente différents chemins du septième art, rendant alors sa démarche singulière et donc inclassable – et le serpent se mord la queue. Si José Luis Guerin est un auteur, ce qu'il nous importe donc de saisir ici, c'est de quoi il est l'auteur. Mais avant de nous lancer dans cette recherche une autre question se pose : qu'en est-il de cette modernité cinématographique dont l'auteur se dit et se voit considéré comme l'héritier ?

## Mouvement

Dès les premières pages de son livre *Moderne ?*, Jacques Aumont affirme : « Être moderne aujourd'hui, c'est être absolument ringard ». Plus loin, dans ce même livre, il déclare : « le cinéma n'est plus moderne ; il n'est pas davantage postmoderne, ne l'ayant jamais été vraiment ; on parle bien de "cinéma moderne" mais cela a un petit arrière-goût de vœu pieux[55]. » Si une nouvelle édition de la politique des auteurs paraît possible et souhaitable, une seconde modernité n'est-elle pas envisageable ? C'est sur cette dernière question que Jacques Aumont termine son livre. Sa réponse semble être affirmative, la seconde modernité est alors définie et caractérisée ainsi :

> – Elle ne pourra pas se définir par le regard sur le passé, par la tradition même « trahie », mais pas non plus par l'utopie […] la modernité aujourd'hui serait une *vigilance fragile* (Barthes sur Antonioni) : une accentuation du futur proche […]
>
> – Elle doit affronter des changements techniques qui affectent l'état même du cinéma […] (L'exposition du cinéma au musée est certainement, avec la diffusion du DVD, l'un des gestes les plus apparents de cette période de « seconde modernité ») […]
>
> – Elle assumera cette évidence que « le cinéma se transmet en détail(s) », (Païni), et que des trajets ou des circuits ainsi peuvent s'établir, qui ne lient pas une œuvre à une œuvre, mais des moments à d'autres moments.
>
> Ce qui d'une modernité à l'autre ne saurait changer, c'est la passion de la nouveauté […] l'invention signée […] celle qui a un auteur, celle qui, par conséquent, ne passera pas avec la mode, […] et celle qui n'a pas peur d'être intempestive[56].

Le cinéma de José Luis Guerin pourrait alors être compris comme un cinéma de la « seconde modernité », un cinéma conscient de son histoire et accentuant son futur proche, un cinéma risqué mais pas pour

[55] Jacques Aumont, *Moderne ?*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 9 et p. 95.
[56] *Ibid.*, p. 119-120.

autant marginal, un cinéma qui affirme son regard et son point de vue. José Luis Guerin serait un nouveau moderne (bien plus qu'un postmoderne), dans le creux d'une nouvelle vague, dans le mouvement, la confusion, le choc, la rencontre. Un cinéaste pratiquant la modernité cinématographique[57] (et non la copiant, la reproduisant ou la singeant) en dehors de sa limitation historique – limitation qu'il semble, là encore, dilater. Ce nouveau ou second cinéma moderne nous permet alors de nous orienter, de discerner une des lignes de l'évolution du cinéma espagnol, mais aussi de situer le cinéma de José Luis Guerin entre les trois grands paramètres du cinéma européen relevés par José Enrique Monterde (« 1- un modelo mimético del cine hollywoodiense ; 2- un cine de resonancia estrictamente nacional ; 3- un cierto internacionalismo "autoral"[58] »).

Comme le remarquent Nancy Berthier et Jean-Claude Seguin, penser aujourd'hui le cinéma espagnol comme coupé de la production européenne (même mondiale) serait une position grossière et inopportune[59]. Toutefois, la notion de métissage n'est sans doute pas plus valide tant il s'agit là d'une « notion piège » qui « nous oblige à penser qu'il a existé des cultures pures […]. Derrière les théories du métissage, il ya celle de la pureté des cultures.[60]». Il faudrait plutôt penser le cinéma espagnol non comme une essence mais comme une expérience, il

[57] Sur les notions de cinéma moderne et de modernité cinématographique on pourra lire également, parmi les ouvrages récents, Adrián Martin, *¿Qué es el cine moderno ?*, traduit de l'anglais par G. Mutis *et al*., Valdivia, Uqbar, 2008 et Domènec Font, *Paisajes de la modernidad, op. cit*. Sur la place du cinéma moderne dans le panorama du cinéma européen, les 13 premières pages de l'article d'Àngel Quintana offrent un beau résumé : « Roberto Rossellini. Frente a los misterios de lo real. Notas sobre un gesto moderno », *El camino del cine europeo*, Juan Zapater (coord.), Pamplona, Gobierno de Navarra/Artyco/Ocho y medio, 2004, p. 113-136 (particulièrement p. 113-124: « ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine moderno? »).

[58] José Enrique Monterde, « Un panorama del cine europeo, tendencias de la industria cinemátográfica actual », *Derivas del cine europeo, op. cit.*, p. 113. Voir aussi, du même auteur, « Miradas hacia el cine español contemporáneo », *Miradas glocales*, Burkhard Pohl, Jörg Türschmann (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 29-38.

[59] Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. XVII. Au sujet du cinéma national lié au concept de cinéma européen, voir aussi: Domènec Font, « Europa, Europa (geografías) », *Paisaje de la modernidad, op. cit.*, p. 227-258 et les articles de: Philip Rosen, « El concepto de cine nacional en la "nueva" era "mass mediática" » et Manuel Vidal Estévez, « Cines europeos 'versus' Cine europeo », *Historia general del cine, vol. XII*, Gustavo Domínguez, Jenaro Talens (dir.), Madrid, Cátedra, 1995, respectivement, p. 115-150 et p. 167-198.

[60] Entretien avec Jean-Loup Amselle, « Le métissage, une notion piège », *La Culture, de l'universel au particulier*, Nicolas Journet (coord.), Auxerre, Édtions des Sciences Humaines, 2002, p. 329.

faudrait alors le comprendre à travers ses manifestations et non à partir de ce que, supposément, il « est ». La considération de la situation du cinéma de José Luis Guerin dans le panorama du cinéma espagnol et européen, nous incite alors à changer nos façons d'organiser et de percevoir le cinéma et son histoire. L'ombre du cinéma de José Luis Guerin file, s'étend, se tord. Solitaire, singulière, cette longue silhouette se courbe pour dessiner, en perspective, un long point d'interrogation qui indique que de nombreuses questions planent sur l'histoire du cinéma espagnol. S'esquissent alors de nouvelles perspectives.

## III. Perspectives

« Il y a peu de temps, quelqu'un m'a demandé avec une certaine irritation : "Ne pouvez-vous voir ce qui est devant vous ?" Eh bien, oui et non[61]. » Oui parce que je vois les formes, motifs et couleurs qui sont devant moi, et non parce que je ne vois ni toutes les dimensions de ces objets, ni les molécules, ni les ondes, etc., qui sont aussi devant moi. Non encore parce que je ne connais pas, et donc ne reconnais pas, tout ce qui est devant moi. Notre vision des choses se base sur notre savoir et sur notre expérience de sorte que nous pouvons tout aussi bien ne pas voir ce qui est devant nous comme voir ce qui n'est pas devant nous. C'est ainsi que l'histoire du cinéma espagnol que nous écrivons nous informe tout autant sur cette histoire que sur notre point de vue, nos intérêts et notre façon de voir. Les nouveaux instruments (DVD, internet) dont nous disposons comme les nouvelles dimensions et les limites que nous percevons (dissolution des frontières, nuances, reflets) nous poussent à expérimenter de nouvelles méthodes, de nouveaux points de vue[62]. L'histoire pourrait alors se décoller de l'orientation positiviste et évolutionniste qui la régit depuis plusieurs siècles et la conception de l'art (et du cinéma en particulier) pourrait s'écarter d'une certaine conception esthétique basée sur le jugement de goût, l'uniformité, l'harmonie, l'identification, les ressemblances.

### Point de vue

> Un cinéaste comme John Ford a été le contemporain de Griffith et de Godard. Plutôt que d'envisager l'histoire des formes cinématographiques sous l'angle de la succession et de la filiation, comme un ensemble d'écoles ou de styles, il est préférable de la considérer sous le signe des alliances et des entrecroisements, comme une cohabitation et un affrontement[63].

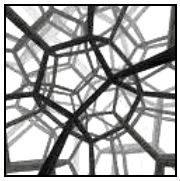
---

[61] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), traduit de l'américain par M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 2006, p. 106.

[62] Au sujet des nouveaux instruments de la recherche en cinéma, voir le livre de Dominique Païni, *Le Temps exposé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 ainsi que les articles de : Àngel Quintana, « Un cine en tierra de nadie », *Cahiers du cinéma España*, nº 10, mars 2008, p. 6-8 ; Gonzalo de Lucas, « Interior/Exterior », *ibid.*, p. 16-17 et Carlos Losilla, « El DVD, tras la historia del cine », *Cahiers du cinéma España*, nº 18, décembre 2008, p. 96 -97.

[63] Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 88.

La commune figuration tabulaire qui répertorie les films par époques, genres, thèmes, sujets, nations, etc., présente ici, nous l'avons vu, l'indépassable inconvénient d'isoler les pratiques, d'exclure toute nuance – même si elle permet de penser l'entre-deux. Pour examiner et mieux comprendre le cinéma de José Luis Guerin, il faudra plutôt imaginer un système circulaire[64], de type rosace, où le centre représenterait la croisée des chemins, la rencontre ou l'affrontement. Un système où les frontières deviendraient des liens – sous tension –, où les œuvres seraient considérées non plus comme des objets fixes mais comme des forces, des mouvements, des dynamiques. Ainsi, les vagues, les remous et les cycles de l'histoire pourraient aussi être rendus visibles. On pourrait imaginer une forme plus complexe encore, une forme en volume (trois dimensions) semblable à celle que depuis peu nous supposons de l'univers : un espace fini mais sans bornes dans lequel nous pouvons voyager indéfiniment (dodécaèdre de Poincaré[65]), où il n'y a pas véritablement de centre, où la grandeur de l'espace comme l'emplacement des objets observés est une illusion créée par des jeux de miroirs.



1. Une nouvelle topographie de l'univers, le dodécaèdre de Poincaré (vue interne réalisée par J. P. Luminet) : Vers une topographie possible pour l'étude des formes cinématographiques ? Par son volume, elle permettrait de rendre compte du caractère intempestif des formes esthétiques et des démarches artistiques.

Dans cette topographie, le placement est toujours une situation complexe et le déplacement un retour décalé (les frontières sont des portes magiques qui nous font revenir d'où l'on vient avec un léger décalage). Cette représentation pourrait refléter la vision polycentrique,

[64] Gérard Genette imagine ce passage d'une figuration tabulaire à un système circulaire pour analyser les figures hypertextuelles dans *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 44 et suivantes.

[65] L'astrophysicien Jean-Pierre Luminet s'intéresse depuis 1995 à la topologie de l'univers. Il a traduit l'idée que l'univers puisse être d'extension spatiale finie mais sans bords par le terme d'« univers chiffonné ». En 2003, il a proposé la topologie d'un espace dodécaédrique de Poincaré (le dodécaèdre de Poincaré « est pavé de dodécaèdres qui se démultiplient comme dans un palais des glaces »). Voir *L'Univers chiffonné*, Paris, Gallimard, rééd. 2005.

multipolaire (ou a-polaire[66]) d'un monde ne s'organisant plus autour des vieilles dialectiques. Elle nous permettrait de prendre en compte l'incertitude, le mouvement, les flux et reflux, les contretemps, la diversité, les nuances et la complexité du cinéma en Espagne, un cinéma qui serait alors appréhendé non comme une forme substantielle et stable, mais comme une force, une présence en mouvement.

> Dans *Locus Solus* [Raymond Roussel], un monde se construisait, labyrinthique et parfaitement clos, où tout renvoyait à tout et, se commentant soi-même, ajoutait de nouvelles dimensions et de nouveaux espaces à l'espace ; où le commentaire reflétait l'œuvre, sans fin comme les miroirs face à face ; où cependant la fantaisie la plus imprévisible et la plus arbitraire se jouait de ces miroitements et de ces parcours, fixant l'attention par les images les plus extravagantes... Le monde de l'art, le monde de l'esthétique et celui de la critique, ont aujourd'hui cette allure-là : à nous d'être assez forts et inventifs pour le parcourir[67].

Envisager l'histoire du cinéma de la sorte (un temps complexe où les « écoles » et « grands courants » se mêlent, se reflètent et se rencontrent) nous incite alors à reconsidérer le type d'historiographie à l'œuvre dans certaines des histoires du cinéma espagnol[68]. Penser le cinéma de José Luis Guerin nous invite à concevoir une autre histoire du cinéma espagnol, nous conduit à penser autrement le temps qui et que

---

[66] Voir à ce propos Jean-Michel Frodon, « Hipótesis para un cine europeo », *Derivas del cine europeo contemporáneo, op. cit.*, p. 31-36.

[67] Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 175. Voir aussi la représentation de la connaissance artistique selon Andrei Tarkovski : « un système illimité de sphères, où chacune est achevée et close, pouvant se compléter ou s'opposer, mais jamais s'annuler l'une l'autre », *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 49. On pourra également observer le « Schéma dynamique du temps » que Friedrich Nietzsche réalisa en 1873 (« une *pluie de points*, une ligne *brisée* [...] par-dessus tout cela, les temps rebondissants – et non pas circulaires – de la revenance […] une superposition de courbes plus ou moins amples »), reproduit dans Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit*. p. 139.

[68] À ce sujet, on pourra consulter divers articles parus au cours de ces vint dernières années dans la revue *Archivos de la filmoteca*, par ordre chronologique: Francisco Llinás, « Carencias, urgencias » et Julio Pérez Perucha, « Trayecto de secano », *Archivos de la filmoteca*, n° 1, mars-mai 1989, p. 32-47; Palmira González López, « Un proyecto y un instrumento para la catalogación de los largometrajes de producción española, desde sus orígenes hasta nuestros días », *Archivos de la filmoteca*, n° 11, janvier-mars 1992, p. 6-11; Román Gubern, « Contra el desorden audiovisual español », *Archivos de la filmoteca*, n° 12, avril-juin 1992, p. 167 ; Rick Altman, « Otra forma de pensar la historia [del cine] : un modelo de crisis », *Archivos de la filmoteca*, n° 22, février 1996, p. 7-19; Àngel Quintana, « Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte », *Archivos de la filmoteca*, n° 35, juin 2000, p. 179-196; et Àngel Quintana, « El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa », *Archivos de la filmoteca*, n° 39, octobre, 2001, p. 9-25.

travaille l'histoire du cinéma. Il nous pousse à penser différemment les formes qui hantent le septième art. On pourrait alors, en suivant la démarche de Gilles Deleuze[69] ou la conception de Walter Benjamin[70] (toutes deux proches de la pensée d'Aby Warburg et de celle de Nietzsche[71] comme l'a montré Georges Didi-Huberman[72]), considérer cette histoire comme une histoire hantée dans laquelle plusieurs motifs et formes réapparaissent (« différence et répétition » « hantise », « survivance », « éternel retour »), une histoire qui se déroule de façon anachronique, une histoire de spectres, de *fantômes*, une histoire de *symptômes*. « Le paradoxe de l'anachronisme commence à se déployer dès lors que l'objet historique est analysé sur le mode symptomal : dès lors que son apparition – le présent de son événement – est reconnu comme faisant resurgir la longue durée d'un Autrefois latent, ce que Warburg nommait une survivance (*Nachleben*)[73]. » En conséquence, il faudrait s'attacher à écrire non pas l'histoire de l'autre cinéma espagnol mais plutôt le récit d'une autre histoire du cinéma espagnol. « La historia, así, podría definirse como *reajuste retroactivo del pasado* (White). Por eso es lícito decir que la historia nunca se reescribe. Sólo es posible *otra* historia (Ricœur).[74] »

[69] Principalement : *Cinéma 1. L'Image-mouvement* et *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 et 1986.

[70] Particulièrement, « Réflexions théoriques sur la connaissance », *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 3^e éd., 2009, p. 473-507 (plus encore p. 479-480 [N3,1]). Voir aussi Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le Temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.

[71] Spécialement dans « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie (1874) », *Considérations inactuelles I et II*, traduit de l'allemand par P. Rusch, Paris, Gallimard, 1990, p. 94-169 – II^e considération. Voir aussi Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris, PUF, 5^e éd. 2007 et Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, éd. revue et augmentée, 1975.

[72] Voir notamment : *Devant le temps, op. cit.*, et *L'Image survivante, op. cit*.

[73] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 92.

[74] Jenaro Talens, Santos Zunzunegui, « Introducción por una verdadera historia del cine », *Historia general del cine vol. 1*, Gustavo Dominguez y Jenaro Talens (dir.), Madrid, Cátedra, 2^a ed., 2008, p. 25.

## Expédition

Où se situe le cinéma de José Luis Guerin ? Là où on ne l'attendait pas ou plus. Où se (dé)place-t-il ? En face – qui est en fait derrière, c'est-à-dire tout près. Ce cinéma peut bien sûr être lié à un système multiple. Il peut faire partie d'une association, d'une constellation ou encore d'une galaxie (cinéma documentaire, cinéma d'essai, cinéma d'auteur, cinéma espagnol, cinéma européen, etc.), étant entendu que ces diverses organisations demeurent en contact les unes avec les autres, en perpétuel mouvement, se reflétant les unes dans les autres. Cette façon de concevoir l'histoire du cinéma peut alors nous permettre de nous écarter des points de vue habituels. Fini le positivisme historique (fin de l'évolution et du progrès), fini les coupures à la hache, la certitude, la solidité et l'unité (fini les tables et les frontières épaisses : adieu Numance) : voici la dissolution, l'estompe, la diffusion, la dispersion, la dissémination (revoilà Don Quichotte ?).

Et après ? Pour quelles conclusions? Godard et Unamuno nous incitent à répondre : « Et avant ?[75] » « Et pourquoi faut-il toujours tirer des conclusions ?[76] ». Nous partons en expédition – le contraire d'un voyage organisé –, sur une partie d'un terrain vaste et confus, qui reste en grande mesure à explorer. Cette expédition pourrait dégager l'esprit de Don Quichotte qui survit encore dans l'âme de quelques solitaires du cinéma espagnol – ceux qui ont déserté Numance.

> ¿No crees, mi amigo, que hay por ahí muchas almas solitarias a las que el corazón les pide alguna barbaridad, algo de que revienten? Ve, pues, a ver si logras juntarlas y hacer un escuadrón con ellas y tras de ti a rescatar el sepulcro de Don Quijote, que, gracias a Dios, no sabemos dónde está. Ya nos lo dirá la estrella refulgente y sonora. […] Ponte en marcha, solo. Todos los demás solitarios irán a tu lado aunque no los veas[77].

L'esprit quichottesque que l'on pense percevoir chez certains auteurs est donc à entendre comme une démarche existentielle et non comme une essence intrinsèque. Une démarche qui s'apparente à la

[75] Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Madrid, Alianza editorial, 2002, p. 26.
[76] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma, op. cit*., p. 148.
[77] Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit,* p. 29-30 […] p. 35.

marche aventureuse de quelques peintres, écrivains ou cinéastes et dont José Luis Guerin serait l'exemple contemporain le plus évident.

> Alonso Quijano nunca soportó la realidad de "este país de los demonios", tal como lo denominó Gil de Biedma. Juan de la Cruz y Teresa de Jesús prefirieron el exilio interior, la noche oscura, una forma de transnacionalidad que no conoce fronteras en el tiempo ni en el espacio. Y Velázquez o Goya siempre se mantuvieron al margen de la realidad lacerante que se veían obligados a pintar. Sin embargo, ahora parece que estas escapadas virtuales pueden hacerse realidad. José Luis Guerin es el ejemplo más evidente, con su renuncia a la españolidad en busca de geografías más íntimas y productivas ya sea en Irlanda (*Innisfree*, 1990) o en Francia (*Tren de sombras*, 1997; *En la ciudad de Sylvia*, 2007)[78].

La transnationalité du cinéma de José Luis Guerin peut en effet rappeler l'errance et l'imagination de Don Quichotte. José Luis Guerin, dans son cinéma « du réel », a une attitude proche de celle du Chevalier à la triste figure, le réel qui l'intéresse est celui du cinéma[79] – comme la réalité de Don Quichotte était celle des romans de chevalerie –, d'où notre difficulté à percevoir dans son œuvre, ni une caractéristique nationale, ni la frontière qui sépare réel et fiction.

[78] Carlos Losilla, « La peculiar transnacionalidad del cine español, Cuerpos y almas », *Cahiers du cinéma España*, nº 10, mars 2008, p. 18. Du même auteur, voir à ce propos : « El exilio interior, la noche óscura. El caso Pablo Llorca », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, oct. 2001, p. 87-100 et « Regreso al país de Nunca Jamás. », *Archivos de la Filmoteca*, n° 45, oct. 2003, p. 47-59. L'article de Jordi Balló, « Sóc estranger ? », *Transversal*, n° 3, 1997, p. 30-31, pose la question de l'étrangeté du cinéma de José Luis Guerin, « éxilé » du cinéma catalan – et espagnol. Marsha Kinder dans *Blood cinema, the reconstruction of national identity in Spain*, Berkley, University California Press, 1993, p. 283, étudie la représentation de l'exil dans le film *Innisfree*, étude qu'elle prolonge dans *Refiguring Spain : cinema, media, representation*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 85-86.

[79] « Mis padres no son de este país » dit José Luis Guerin; « [Mi mujer] no es de esta mierda de país » dit Demetrio dans *Los motivos de Berta* – 51e minute: viendraient-ils tous du pays Cinéma?

## Le *corpus*, le corps de l'autre

Dès les chapitres qui viennent, nous examinerons le *corpus* de l'auteur, les films de José Luis Guerin. Le *corpus* de l'auteur c'est donc, à proprement parler, son corps. L'auteur est essentiellement un être d'images, une construction, un fantasme ; il est cet autre que le lecteur-spectateur désire. Le spectateur est lui aussi cet autre désiré par le texte. Lecteur-spectateur et écrivain-cinéaste sont alors, ensemble, les auteurs du texte.

> Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir er de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)[80].

Au fil des analyses filmiques nous cernerons donc la démarche d'un auteur perdu au cœur de ses films. Nous agirons envers ce corpus à la fois comme un amoureux désirant (« introduire du corporel c'est introduire du désir [81]») et comme un scientifique (qui n'est pas sans désir) qui dissèque pour distinguer, analyser et mettre en relation. Nous parcourrons et explorerons les films du cinéaste. L'autorité du texte n'est donc plus exclusivement celle de l'auteur (mort depuis longtemps et aussitôt ressuscité par le désir et le fantasme), elle est aussi celle du spectateur qui en construit la cohérence, ou plutôt, la signifiance.

*
* *

> Qu'est-ce que la signifiance ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*[82].

*
* *

[80] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 39.
[81] Alain Brun, *L'Auteur*, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p. 217.
[82] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 82.

*Me gustaría que el día antes de las vacaciones nos diésemos el beso más largo de la vida y tan agarrados que pareciese que nos tuvieran que separar con grúas y que pareciese que nunca acabaríamos. Diario de Silvia a los 12 años, jueves 28 de febrero de 1979*[1].

# Chapitre 2
# LA CROISÉE DES CHEMINS
# (*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad*, 1984)

Très tôt, José Luis Guerin s'est intéressé au quotidien des jeunes filles en fleurs, à leurs gestes les plus courants ainsi qu'à leurs extravagances[2]. En parlant de son premier long métrage en 35 mm, le cinéaste déclare: « Todo empieza a engendrarse a partir de una holgada recopilación de diarios de pubertad[3]. » À partir des constances repérées dans sa collection de journaux intimes (l'isolement, la fascination pour tout ce qui est nouveau et inconnu, les mythes, les peurs, le sentiment de culpabilité), le cinéaste a donc élaboré son film. Étant lui-même très

[1] Cité par José Luis Guerin, « Al abrirse la puerta. Especie de presentación », *Surcando...*, *op. cit.*, p. 34. Silvia semble hanter la filmographie de José Luis Guerin (Est-ce Silvia Gracia, l'actrice qui incarne Berta ?). Le cinéaste cite des extraits du journal de Silvia, un autre article fait référence à un film fantôme de J. L. Guerin : *Silvia y los esquimales.* En 1985, des critiques déclarent avoir vu les morceaux d'un film du cinéaste, *Silvia*, film qu'ils mettent en relation avec *Los motivos de Berta*... Voir l'interview réalisée par Mirito Torreiro et Quim Casas, « Los motivos de Berta », *Dirigido por*, n° 123, mars 1985, p. 25 : « Todo el mundo ve influencias diversas en tu cine, porque en *Los motivos de Berta* – y también en los pocos fragmentos que hemos visto de *Silvia* – hay referencias implícitas... ».

[2] Nous remarquons déjà ce goût pour le portrait des jeunes filles et les thèmes liés à l'adolescence dans les films de la pré-filmographie du cinéaste, notamment : *Elogio a las musas* (1977), *La drámatica pubertad de Alicia* (1978), *Diario de Marga* (1980) et *Retrato de Vicky* (1982), films que José Luis Guerin a pu considérer rétrospectivement comme des ébauches de *Los motivos de Berta*. Voir pré-filmographie détaillée en annexe.

[3] José Luis Guerin, « Origen del proyecto », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 47. Au sujet des liens qui peuvent exister entre les films de la pré-filmographie et de la filmographie du cinéaste on pourra voir aussi Luis Alonso García, « El espejo, la máscara y la daga », *Banda aparte*, n° 12, octobre 1998, p. 34.

jeune à l'époque où il songe à réaliser *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* (dès 1982, à l'âge de 22 ans), José Luis Guerin semble se plonger sans difficultés dans cet univers adolescent.

Ce film manifeste non seulement les inspirations de son réalisateur, mais aussi quelques uns des thèmes et motifs qui courent tout au long de sa filmographie (l'importance des espaces et des objets, un lieu atemporel et fantomatique, le goût des portraits, la présence féminine, le quotidien, le cinéma dans le cinéma) comme une certaine façon de filmer et d'organiser son récit (travail minutieux de l'univers sonore, économie des paroles et des gestes, dilutions des frontières temporelles, mélange du rêve et du vécu, forte évocation des absents, etc.). De fait, ces récurrences semblent remonter aux films introuvables de la pré-filmographie. Un article de Juan Manuel García Ferrer intitulé *Ideas recurrentes* commence ainsi :

> El haber tenido la oportunidad de ver gran parte de las películas en Super8, 16mm o 35mm de José Luis Guerin, me ha permitido llegar a establecer una serie de lazos entre todas ellas y su primer largometraje. No se trata del reconocimiento de un "autor", pero sí de la existencia de múltiples borradores hasta legar a "Los motivos de Berta"[4].

Juan Manuel García Ferrer cite alors *Naturaleza muerta*, *Memorias de un paisage* (même lieu de tournage, dans la province de Ségovie, à Melque de Cercos) et *La dramática pubertad de Alicia* (où déambule un personnage romantique)[5]. Dans ce même ouvrage, Martí Rom propose une analyse du film[6]. Sa conclusion : « Es un viatge cap al fi de la pubertat » révèle comment José Luis Guerin réussit à mêler le temps à l'espace et fait voyager le spectateur dans une sorte de temps mythique, celui d'un entre-deux : l'adolescence.

[4] J. M. García Ferrer, « Ideas recurrentes », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.,* p. 15-16.
[5] Pour plus de renseignements sur ces trois films, voir la pré-filmographie en annexe.
[6] Martí Rom, « …Y me fugué con una niña que iba en bicicleta. », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 17-22: les quatre axes d'analyse sont les suivants: « *1. L' homme; 2. L'espace: La cabane, le village et la ville; 3. Le chapeau; 4. Berta* ».

## I. Histoires du film

Le caractère marginal et l'extraterritorialité du film *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* ne sont pas seulement liés aux thèmes qu'il développe ou à l'écriture qui le développe mais aussi directement à sa propre histoire, à son histoire de film, à son parcours comme produit de l'industrie cinématographique espagnole. Avant de nous plonger dans l'analyse du film, nous commencerons donc par évoquer brièvement cette première histoire puis nous brosserons les grands traits du récit filmique et tracerons les grandes lignes de notre analyse.

### Un film fantôme

*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* est une production à petit budget (produit par P.C. Guerin) qui connut de grandes difficultés avec sa maison de distribution (Globe Films S.A). Un article publié en 1984 au sujet de « el extraño caso del film que nunca existió » commençait ainsi: « Quieren ustedes saber cómo se condena al malditismo a un cineasta sin vocación de "loser" y cómo la industria puede, literalmente, hacer desaparecer del mapa una película antes de su estreno, pese a tener a su favor las críticas más entusiastas[7]? » La maison de distribution du film pensait que *Los motivos de Berta* ne serait pas rentable. L'importante campagne publicitaire qu'elle avait promise ne se fit pas. Elle programma une avant première le 9 mars 1984 dans le Cinestudio Griffith (qui lui appartenait alors) sans inviter aucun critique et en ne publiant qu'une annonce dans un petit encart de la *Guía del ocio* de Madrid (sorte de Pariscope) dont l'entreprise était alors actionnaire[8]. La maison de distribution se limita ainsi à une sortie « de contrebande[9] » dans une session organisée pour la presse durant laquelle elle ouvrit les guichets. Le film figura alors comme déjà sorti en salle sans qu'il soit resté un jour entier à l'affiche. Avec cette entourloupe, en

[7] Marcos Ordoñez, « Los motivos de Berta de J. L. Guerin o el extraño caso del film que nunca existió », *El Correo Catalán*, 08/09/1984, reproduit dans *Ibid.*, p. 64-69.
[8] Manuel Muñoz, « La Mostra de cine Mediterrani acoge la película los motivos de Berta », *El Pais* 3/10/1984, tous reproduits dans *Ibid.*, p. 69.
[9] Je renvoie ici à l'article de Mirito Torreiro: « San Sebastián 84 », *Dirigido por,* nº 119, 11/1984, reproduit dans *Ibid*., p. 61-63.

profitant des failles du décret Miró[10], Globe Films réussit à se procurer deux licences d'importation (une pour *Porki's II* et une pour *Corazonado!*). Si le film ne put atteindre un large public, il fut cependant très bien reçu par la critique qui le sauva d'une mort précoce et réussit à faire (re)sortir le film en 1985. *Los motivos de Berta* remporta, entre autres, le Prix de Cinématographie Sant Jordi pour le meilleur film espagnol et fut projeté avec succès dans de nombreux festivals – notamment celui de Berlin. C'est donc de manière fantomatique que commence la filmographie du cinéaste « inclassable » dont l'œuvre est aussi indéfinissable que, pour partie, inaccessible – aucune copie de *Los motivos de Berta* ne circule dans les circuits classiques de diffusion, le cinéaste, également producteur du film, n'a plus autorisé sa projection depuis fort longtemps (1986?) et aucune copie DVD ou VHS n'a jamais été éditée.

**Intrigue, sujet, structure**

*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* se déroule en Castille, dans la province de Ségovie, paysage plat, infini et monotone traité comme une page blanche par le cinéaste. Ce film en noir et blanc suit avec calme et patience l'évolution de Berta (Silvia Gracia), une jeune fille de 13 ans[11]. Berta habite avec sa mère, madame Águeda (Carmen Ávila), dans un tout petit village isolé du nom de Sotoluengo (nom fictif d'un village fantôme). Pas de père, une présence allégorique du frère parti à l'armée : « Juan ». Le voisin, Ismael (Rafael Díaz), est le seul homme qui apparaît dans le quotidien de Berta. Il est le père d'un petit garçon : Luisito (environ sept ans, interprété par Juan Diego Botto). Enfin, il y a Don Belardo (Raúl Fraire) le berger et monsieur Gabino, le maire du village. Le quotidien réglé de ce petit monde est perturbé par

[10] Voir l'article de Ricardo Aldarondo, « Los motivos de Berta », *Nosferatu*, n° 9, *op. cit.*, p. 91-92. Pour une vision à la fois synthétique et détaillée des effets du décret Miró, on pourra lire l'article de Txomin Ansola González, « El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80 », *Archivos de la filmoteca*, nº 48, 2004, p. 102-121.

[11] Sur demande de la maison de distribution le film fut toutefois tourné avec un négatif couleur, voir l'interview réalisée par Francesc Llinàs, « Contra corriente, Entrevista con José Luis Guerin », *Contracampo*, n° 36, été 1984. En ce qui concerne l'âge de Berta, selon le scénario, l'action se passe en 1973, époque où José Luis Guerin vivait également sa treizième année. À ce sujet le cinéaste déclare dans *Surcando en el jardín dorado*, *op. cit.*, p. 45: « Uno se siente más seguro contando las cosas que conoce. » Cette phrase de Goethe est également citée par Fernando Rey dans *Elisa Vida mía* de Carlos Saura (1977).

l'arrivée d'un personnage extravagant venu s'installer dans une vieille maison à l'écart du village (Demetrio interprété par Iñaki Aierra). Cet homme étrange dit attendre le retour de sa femme morte (nommée Mabel dans le scénario et incarnée par Arielle Dombasle). Après le suicide de celui-ci, c'est une femme bien vivante (interprétée par Cristina Bodelón) qui viendra récupérer les affaires du défunt. Au même moment une équipe de cinéma s'installe dans les environs et ajoute sa touche d'étrangeté au monde de la jeune Berta.

Le film dure près de deux heures (118 minutes : autre contrainte de la maison de distribution, initialement le film durait 210 minutes) et se compose, dans sa majorité, de longs plans fixes (523 plans). *Los motivos de Berta* se déroule en trois mouvements, selon une structure ternaire de type A-B-A'. Ces mouvements correspondent à trois étapes distinctes de l'évolution de Berta et pourraient coïncider avec les trois temps du récit minimal (équilibre-déséquilibre-rééquilibre[12]) et les trois stades des rites de passage (préliminaire-liminaire-postliminiaire[13]). Le premier mouvement du film (« A » : 46 premières minutes, 200 plans) décrit de façon poétique et quasi documentaire le monde de Berta, la vie dans son village, les lieux qui composent l'espace filmique ainsi que les activités de chacun de ses habitants. Le deuxième mouvement dure près d'une heure (« B » : de 46:00 à 111:55, plans 201-510). Il présente le nœud de l'action. Berta vit dans un monde confus, celui de l'adolescence. Elle s'isole, s'écarte de Luisito et partage quelques moments avec Demetrio avant qu'il ne se donne la mort. Berta se cherche et se découvre. Le troisième mouvement du film (épilogue d'une durée de moins de dix minutes, de 111:55 à la fin, plans 511-523 : « A' ») montre le retour de Berta dans son quotidien qui, tout comme elle, semble métamorphosé. Une transformation a eu lieu. Le plus long mouvement du film (« B ») évoque donc le cœur de la spirale dans laquelle est entrée Berta, sa vie intérieure, son adolescence. Cette spirale fait avancer le personnage et le spectateur d'une situation à une autre. Les deux extrêmes de la spirale (« A » et « A' ») présentent des événements plats, banals, plutôt impersonnels où le spectateur observe à distance le monde de la jeune fille.

[12] Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Éditions du Seuil, 1970.
[13] Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage* (1909), Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981.

Selon Robert Bresson, il existe « deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe en se servant de la caméra afin de *créer*.[14] » Avec ce premier film José Luis Guerin s'inscrit indubitablement dans la deuxième catégorie, il ne reproduit pas une histoire préalablement écrite, il *crée* et *réalise* un « film de cinématographe où l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d'acteurs ou de non acteurs). Qui n'analyse ni n'explique. Qui *recompose*[15]. » L'histoire, l'espace, le temps, les personnages n'ont de réalité qu'à travers les plans du film. *Los motivos de Berta* est un film d'action intérieure où le spectateur est amené à sentir avant de comprendre. Le choix des plans fixes et longs comme les nombreux sons qui exposent l'effet avant la cause invitent le spectateur à sentir les choses et à s'interroger avant de lui expliquer ou de lui montrer quoi que ce soit.

Dans sa version française, le titre du film *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* a été traduit : *Les raisons de Berta, fantaisie de la puberté*[16]. Si cette traduction peut paraître exacte elle semblera toutefois infidèle à qui aura vu le film. Quels sont les « motivos » de Berta ? Qu'entendre par « fantasía » ? (« Un titre, dit justement Eco, est déjà – malheureusement – une clé interprétative[17]. »). Si nous comprenons le titre comme une indication du contenu du film, c'est-à-dire comme un « titre thématique[18] » (option retenue par la traduction française), il s'agira de se représenter « los motivos » de Berta, comme les « raisons » d'agir de la jeune-fille, les causes de son comportement irrationnel et les conséquences d'une « fantaisie » d'adolescence. Mais si nous interprétons ce titre d'un point de vue plus global, comme une indication formelle, comme un « titre rhématique[19] », il peut alors s'appliquer à la structure même du film et au travail du cinéaste. Ainsi, « los motivos » renvoient aux « motifs » que travaille José Luis

[14] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, 2e éd. 1988, p. 17-18.
[15] *Ibid.*, p. 21.
[16] Traduction de Mathilde Grange.
[17] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*, p. 96.
[18] *Ibid.*, p. 82.
[19] Un titre *rhématique* renseigne sur l'aspect formel de l'œuvre. Voir *Ibid.*, p. 83 et *passim.*

Guerin dans son film (comme le musicien qui crée un motif musical[20]), à l'écriture filmique qu'il met en œuvre pour donner figure à ses personnages et à leur environnement. Quant à la « fantasía », étymologiquement, elle trouve ses racines dans les termes grecs *phantasia* et *phantasma*, qui renvoient tous deux à l'image, à l'apparition et au pouvoir de rendre visible (images mentales et cinéma sont alors liés). La traduction latine courante de ces termes devient vite « imagination », « idée, conception de l'esprit ». Dans le film, le terme de *fantasía* peut aussi bien s'appliquer au personnage qu'au registre de l'écriture filmique et qu'au point de vue du film. « Fantaisie » (activité imaginative mais aussi forme artistique), « fantasme » (formation imaginaire) et « fantastique » (genre artistique) apparaissent de façon subtile à tous les niveaux du film, mêlant de façon inextricable l'inquiétant, l'étrange et le familier, rendant indiscernable le réel de l'imaginaire. Cette fusion construit une réalité complexe où le spectateur est considéré comme un être actif et désirant – qui fantasme. L'ambigüité du titre *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* joue donc sur le double caractère de l'image de cinéma « qui tient à son être d'image de la réalité et à sa réalité d'image. C'est comme les deux faces du papier ou les deux pôles d'un aimant, vous pouvez trancher autant que vous voulez, les deux aspects persistent ensemble tant qu'il s'agit de cinéma[21] ».

Si *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* suit l'évolution de Berta, son passage du monde de l'enfance à celui de la maturité, le film, par son écriture et dans sa forme même (A-B-A') renvoie aussi à la vision adolescente (vision fragmentée, sons déformés, échos amplifiés, vertige, fantasme, pulsion, etc.). Le film ne raconte pas une histoire d'adolescence mais montre et figure l'adolescence ; l'histoire n'est pas *dans* le film mais *par* le film. La « fantasía de pubertad » peut alors tout aussi bien être entendue comme celle du propre cinéaste.

Lors de l'analyse de ce premier long métrage, nous examinerons le type d'écriture qui y est à l'œuvre et étudierons son rapport à la construction d'un univers adolescent (un entre-deux). Nous

[20] Sur la notion de « motif » dans la pratique de l'analyse filmique, on pourra consulter Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 163-165. Voir également, au sujet des motifs visuels au cinéma : Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.
[21] Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004, p. 38.

commencerons par examiner l'univers diégétique de Berta et l'évolution de la jeune fille. Nous analyserons ensuite les motifs développés par le cinéaste pour structurer son film autour d'un jeu de rimes et de variations (qui permet la mise en rapport des mouvements « A » et « A' »). Nous poursuivrons par l'examen de la mise en relation de ces fragments du monde (les plans), par l'étude du montage qui permet au cinéaste de fixer des rapports, de montrer la naissance d'une rencontre, le début d'une liaison (deuxième mouvement du film « B »). L'avant-dernier point de l'analyse s'intéressera au réveil du désir et des pulsions de l'adolescence, désirs et pulsions que l'on retrouve donc dans l'écriture mise en œuvre pour les figurer (*fantasía*). Nous terminerons par une considération générale de l'écriture de ce premier long métrage, par un examen des ses réseaux intertextuels qui, plus qu'une origine, semblent indiquer un horizon.

## II. Le cinéma, une écriture (*motivos*)

L'histoire racontée par *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* est plutôt banale : l'évolution d'une jeune fille, son adolescence, le passage de l'enfance à la maturité. L'originalité du film tient plus à son écriture et son point de vue qu'à l'histoire qu'il raconte[22]. Le texte filmique se présente comme « une écriture avec des images en mouvement et des sons[23] ». José Luis Guerin utilise les moyens propres au cinématographe et ne s'appuie que très rarement sur le discours de ses personnages pour édifier son monde diégétique et développer son intrigue. Dans cette partie de l'analyse, nous nous intéresserons à cette écriture, aux relations qu'entretiennent les images et les sons du film. Nous analyserons la construction de l'espace et des personnages et interrogerons les fonctions de certains motifs visuels et sonores afin de mieux comprendre le système interne du film, sa construction, son développement.

### *Sotoluengo* : des images et des sons

Les séquences du premier mouvement (« A ») présentent la vie quotidienne de Berta. Les plans sont longs, fixes, proches du sujet filmé. Berta y est toujours accompagnée, elle n'est jamais filmée seule dans les plans – quand elle l'est, c'est dans l'attente de Luisito ou d'Ismael. L'univers sonore nous place dans une sorte de cocon, un lieu fermé sur lui-même où tout est proche, uni. Sotoluengo est une cellule familiale où, pour Berta, règne la chaleur de l'enfance, le souffle de liberté des immenses champs de blé, l'harmonie de la nature, le chant démesuré du vent. Sotoluengo est un village inventé par José Luis Guerin[24], un village

[22] On pourrait citer ici quelques films des années 1980 s'intéressant à cette période de la vie: *L'Argent de poche* (1976) de F. Truffaut *; La Drôlesse* (1978) de J. Doillon ; *Passe ton bac d'abord* (1978) de M. Pialat *; Demonios en el jardín (*1982) de M. Gutiérrez Aragón ; *À nos amours* (1983) ; *El sur* (1983) de V. Erice ; *L'Effrontée* (1985) de C. Miller ; *La Fille de quinze ans* (1988) de J. Doillon.

[23] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit*., p. 18.

[24] *Sotoluengo* pourrait être traduit en français par le « grand bois» ou le « long bois » (*soto* : bois et *luengo* : long). Beaucoup de villages castillans se construisent sous cette forme d'association de deux noms, citons *Aldealseñor* (le village du grand seigneur), tous les *Aldeanueva de*…. La plupart des noms de villages se réfèrent à une particularité de celui-ci : *El espinar, El olmo, Ciruelos, Fuente de…*, etc.

comme tous les villages de Castille, comme Hoyuelos[25] ou Fuentetoba : « La tía Marcelina no es de mi pueblo, sino de Fuentetoba, una aldea a cuatro leguas. Tanto da, creo yo, porque Fuentetoba se asemeja a mi pueblo como un huevo a otro huevo. Fuentetoba tiene cereales, alcores, cardos, avena loca, cuervos, chopos y arroyo cangrejero como cualquier pueblo que se precie[26]. » Sotoluengo est un village fictif, crée par l'agencement des plans et des sons du film. Comme tout bon village castillan, il possède ses champs de blé (terrain de jeux de Berta et Luisito), sa peupleraie (*La chopera de los enamorados*), son ruisseau et ses vieilles maisons en ruines (dont *El brocal de la culebra*). À aucun moment du film nous ne percevons cet espace dans son ensemble. Nous en saisissons des fragments que le film relie par un jeu de résonances, de ponts sonores, d'échos et de raccords.

Sotoluengo est un village simple et petit. Du poulailler à la cuisine de Berta, de la cuisine à la rue principale, de la grand-rue à la mairie, de la mairie au terrain de jeu : l'espace sonore ne fait qu'un. Entre 07:48 et 12:10 (plans 21-44), dans la cuisine de madame Águeda on entend Luisito s'égosiller depuis la grange « ¡Tramposa ! ¡Tramposa ! » ; dans la rue, Ismael prend note de la liste des courses que lui dicte Berta depuis la cuisine (« ...¡Y cerillas ! ») ; le bruit grinçant de la balançoire où est allé bouder Luisito accompagne alors le trajet d'Ismael vers la mairie du village... Ainsi, à partir des échos et des fragments du village, le spectateur est invité à recréer mentalement l'espace filmique. « Un cri, un bruit. Leur résonance nous fait deviner une maison, une forêt, une plaine, une montagne. Leur rebond nous indique les distances. […] Habituer le public à deviner le tout dont on ne lui donne qu'une partie. Faire deviner. En donner l'envie[27]. » Le lien entre les plans de cette séquence s'effectue grâce à des ponts sonores qui, en reliant différents lieux, suggèrent un espace. Les ponts sonores peuvent servir de liaison

[25] A 16 km de Melque de Cercos (Sotoluengo), Hoyuelos est le village où fut tourné le film *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice.
[26] Miguel Delibes, « El teso macho de Fuentetoba », *Viejas historias de Castilla la Vieja*, Madrid, Alianza editorial/Lumen, 2001, p. 29. « La tante Marcelina n'est pas de mon village, mais de Fuentetoba, une bourguade située à quatre lieues. Je crois bien que cela revient au même, car Fuentetoba ressemble à mon village comme deux gouttes d'eau. Fuentetoba possède des champs de céréales, des coteaux, des chardons, de la folle avoine, des corbeaux, des peupliers et un ruisseau à écrevisses comme tout village qui se respecte. » Trad., Rudy Chaulet, *Vieilles histoires de Castille*, Paris, Éditions Verdier, 2000, p. 22.
[27] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 100 et 107.

entre le champ et le hors-champ en continuant le son d'un plan dans le suivant, ou jouer sur l'attente spectatorielle en faisant commencer le son d'un plan sur le précédent (*overlapping*, « recouvrement », raccord sonore devenu courant au cinéma à partir des années 1950[28]). Les ponts sonores jouent avec les effets de causes et de conséquences, de continuation et d'anticipation des plans dans le film. Ils participent à combler les vides, à reconstituer les distances, à construire l'espace diégétique en élargissant ses limites au-delà du cadre.

2. Construction de l'espace filmique (pl. 28, 39, 41, 42, 43, 44)

La fragmentation du village en plans serrés et limités associée à une bande sonore savamment travaillée permet donc la création d'un village dans son entier, village qui dépasse toutefois la somme des éléments qui le composent. Le hors-champ et l'ampleur des échos ouvrent l'espace filmique, dans les espaces libres (entre les plans) se glissent alors la complexité du lieu et le mystère de ses habitants.

Les personnages du film sont peu bavards. Cette économie de parole contribue à intensifier la portée des quelques mots prononcés, à aiguiser notre perception auditive. La bande sonore du film accorde une grande importance aux petits bruits de la vie quotidienne du village (eau, vent, oiseaux, cris d'enfants, etc.). Plus qu'un film parlant *Los motivos de Berta* se présente comme un film sonore. Les bruits, les sons et les musiques sont porteurs de sens et de sensations. La bande sonore offre un univers complexe qui participe pleinement à la construction de l'espace filmique et à la caractérisation des personnages taciturnes qui le peuplent. Les sons apparaissent alors comme autant de motifs travaillant à la cohérence du film.

Les dix premiers plans du film (de 01:21 à 04:43) présentent des animaux, des hommes, un village. L'espace est fragmenté, les personnages sont isolés (par des plans rapprochés et des fondus au noir)

[28] Il s'agit d'un cas particulier de désacousmatisation. Sur ce dernier terme voir Michel Chion, *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma, 2e éd., 1993, p. 38-39, p. 41-45, p. 129-136 et *L'Audio-vision*, Paris, Armand Collin, 1990, p. 110-111.

et associés à un son – qui en dit déjà long sur eux. Les chèvres entourent Don Belardo, le berger. La nature, le chant du réveil et les études sont liés à Luisito, le jeune enfant (on entend le chant du coq et le cri d'Ismael, son père : « ¡Estudia ! »). Ismael, l'agriculteur, est accompagné par le bruit du moteur de son tracteur. Berta est caractérisée par le souffle du vent, symbole de liberté mais aussi de frivolité, de renouvellement et de régénération. Dans une maison où résonne le passage des secondes, madame Águeda soupire et attend le retour de son fils parti à l'armée. Dans le village tout n'est que ruine et délitement – on entend s'écrouler les dernières poutres d'une maison délabrée.

3. « Images et sons comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer[29]. » (pl. 1-10)

Cette précision dans la construction formelle du film, la fragmentation de l'espace et la caractérisation des personnages par des sons spécifiques permet au cinéaste d'observer une économie de moyens dans son écriture filmique. En effet, un pont sonore peut recréer un espace tout comme un bruit peut évoquer un personnage. Cette précision formelle permet alors au cinéaste d'être moins précis dans le fond (peu d'explication) et de préserver le mystère du récit et de ses personnages.

> DE LA FRAGMENTATION. Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRÉSENTATION. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. […] Économie. Faire savoir qu'on est dans le même lieu par la répétition des mêmes bruits et de la même sonorité[30].

Dans la suite du film, ces lieux et ces personnages ne se sépareront plus de leurs sons – ou alors de façon très largement

[29] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 48.
[30] *Ibid.*, p. 93-94 et p. 85.

significative. De fait, l'évolution que vit Berta au fil du film se remarque dans l'évolution de la bande sonore qui l'accompagne. Avant de se lancer sur le chemin de la maturité, Berta doit choisir entre deux visions du monde : l'une fantaisiste et romantique incarnée par le discours de Demetrio et la figure de Mabel (la belle actrice blonde, incarnation du fantasme de Demetrio), l'autre rationnelle et réaliste, personnifiée par la veuve de Demetrio venue au village récupérer les affaires de son mari. Cette bataille entre deux visions du monde se fait sensible à l'image (scènes de poursuite et de duel) mais également dans la bande sonore. Entre 109:30 et 111:55, les plans et les sons de Mabel (la nature), de la veuve (le moteur) et de Berta (le vent) s'alternent sans jamais se rencontrer (plans 468 à 509). Plus que procéder à la simple présentation des faits, le montage représente ici l'articulation d'une relation au monde (Berta prise entre deux récits).

4. Mabel arrive chez Demetrio ; Berta fuit la veuve de Demetrio ; Mabel découvre le tricorne enterré (pl. 475, 477, 481, 485, 489, 497)

Le montage fait alterner le récit fantastique et le récit rationnel qui déboussolent Berta. La femme spectrale et la veuve de Demetrio possèdent leurs propres bandes sonores qui se succèdent et s'opposent (bruits de la nature contre bruits de moteur). Mais si Berta ne rencontre jamais Mabel, elle ne tarde pas à découvrir les traces de son passage, la profanation du lieu de recueillement où est enterré le tricorne de Demetrio. À partir de ce moment, Berta se prépare à affronter la réalité. La course-poursuite avec la veuve de Demetrio s'achève alors dans un face à face digne d'un western. Toute cette séquence (de 109:30 à 111:55, 7 plans) est marquée par le grand bruit du moteur de la Mercedes noire de la veuve de Demetrio. Nous n'entendons rien d'autre. La réalité et la raison (figurées par la femme en noir et le bruit du moteur) envahissent l'espace vital de Berta (le son du vent disparaît). La jeune fille abdique devant la force des choses, la force de l'âge et de la réalité. Au sortir de ce duel, Berta finit par se rendre à la raison et rendre le tricorne à la veuve de Demetrio.

5. Terrible duel (quelques plans) : bruit de moteurs contre vent, Berta se rend à la raison (pl. 504, 505, 507, 508, 509, 510)

Après cette séquence, la bande sonore de Berta va s'épanouir et se complexifier. Dans les derniers plans du film, lors de l'envol de la jeune fille vers son avenir, de multiples sons se trouvent réunis. La bande sonore se fait symphonie, elle est un concert chaleureux unifiant des bruits qui jusqu'alors étaient restés isolés (chants d'oiseaux, de cigales, bruits des roues du vélo, bruit de l'eau, braiement, croassements, son de clochettes, etc.), elle vient célébrer la fin d'un voyage, ce voyage au bout de la puberté dont parlait Martí Rom[31]. Cette union sonore transmet alors la sensation d'une paix retrouvée. L'inconstance et l'instabilité du vent ne sont plus les caractéristiques de Berta. De fait, ces derniers plans sont des panoramiques d'accompagnements, quelques exemples rares de mouvements de caméra dans ce film. La crise d'adolescence terminée, l'horizon s'ouvre, la vision fragmentée n'a plus lieu d'être. Le film ne représente pas une histoire mais la réalise, il construit un espace et recompose un temps. La caractérisation des personnages par des sons propres nous permet de suivre leur évolution, de percevoir leur transformation. La bande sonore du film associe et enlace les actions de différents personnages, crée des relations, élargit la perspective de l'intrigue.

Les éléments de la bande sonore sont donc mis à profit non seulement pour caractériser les personnages mais également pour signifier leurs évolutions, leurs complexités, leurs nuances et la difficulté de leurs relations. Dans les derniers plans du film, l'image du berger souriant, le poste de radio collé à l'oreille (poste enfin réglé, sûrement grâce aux piles que Berta a volées au petit Luisito) contribue aussi à

[31] Martí Rom, « …Y me fugué con una niña que iba en bicicleta », *loc. cit.*, p. 21: « un viatge cap al fi de la pubertat. »

signifier le retour au calme dans ce petit village[32]. « C'est qu'un monde sonore minutieusement organisé est déjà musical dans son essence.[33] »

**Un univers musical**

Dans l'univers sonore du film, nous trouvons également deux motifs musicaux: Le lied *Das Wandern*[34] de Franz Schubert (interprété au piano par Jean-Louis Valero et chanté par Arielle Dombasle), musique romantique par excellence, et *Fantasía de pubertad*, mélodie composée et jouée au piano par Alberto Gormezano (le frère de Gerardo Gormezano, directeur de photographie des films de José Luis Guerin de 1979 à 1991). Ces deux musiques ne sont pas de simples accompagnements, elles font sens. Dans le lied de Schubert *Das Wandern* (musique à la fois extra- et intra- diégétique), dont le texte a été écrit par Wilhelm Müller (Dessau 1794 – id. 1827)[35], nous retrouvons nombre de motifs visuels et sonores présents dans le film de José Luis Guerin : le travailleur de la terre, le rythme de l'eau qui s'écoule, le motif de la roue, le tournoiement, le vertige, le mouvement, l'invitation au voyage. Le rythme du lied, la voix d'Arielle Dombasle fraîche et jaillissante comme les éclats de l'eau face auxquels nous l'entendons pour la première fois (19:41, plans 92-95), évoquent une marche joyeuse et insouciante. L'aspect irréel de l'élément liquide métamorphosé dans sa chute en poussière aux mille reflets, le contraste avec la pierre figée que

[32] Dans certaines interviews, José Luis Guerin précise toutefois que, selon le scénario original, le berger est sourd...

[33] Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit*., p. 189.

[34] *Das wandern* (« Voyager ») est un des 20 lieder qui composent le cycle *Die Shöne Müllerin* (*La Belle meunière*), 1823. Il s'agit d'un des premiers cycles complets de lieder de la période romantique où le compositeur, suivant le fil conducteur d'une histoire complète, utilise différents registres musicaux pour exprimer les péripéties successives. Les thèmes développés sont typiquement romantiques : l'amour, l'espoir, la déception, la tristesse, la mort, la quête personnelle, le voyage, la nature. La cohérence du cycle est assurée par le thème du voyage : le ruisseau (fil conducteur et confident du narrateur), le promeneur, la nature.

[35] Voici la traduction française du lied *Das Wandern* proposée par Catherine Godin : « Voyager fait la joie du meunier/ Voyager ! /Ce doit être un piètre meunier/A qui jamais ne vint l'idée de voyager, / Voyager. / C'est l'eau qui nous l'a appris,/ L'eau !/ Ni le jour, ni la nuit elle ne se repose/ Elle ne pense qu'à courir/ L'eau./ Les roues aussi nous l'apprennent/ Les roues !/ Jamais elles ne restent immobiles,/ Inlassablement elles tournent,/ Les roues./ Les pierres elles- mêmes, si lourdes soient-elles,/ Les pierres !/ Dansent une ronde joyeuse/ Et toujours veulent être plus rapides,/ Les pierres./ Oh, voyager, voyager, voilà mon plaisir,/ Oh, voyager !/ Mon Maître et ma Maîtresse,/ Laissez-moi partir en paix et/ Voyager. » Traduction publiée dans le livret qui accompagne le CD *Schubert Die Schöne Müllerin D. 795, La Belle meunière*, Francisco Araiza, tenor et Irwing Gage, piano, Deutsche Grammophon, Polydor International, RFA, 1985.

frappe le torrent, la présence importante du vent dans ces plans peuvent évoquer à leur tour un autre texte romantique, un poème de Johann Wolfgang Von Goethe, *Le Chant des Esprits sur les Eaux*, écrit en 1779 et également mis en musique par Franz Schubert (*Gesang der Geister über den Wassern D. 484, D. 538, D. 705 et D.714*, 1816-1821): « L'âme de l'homme Ressemble à l'eau: Venant du ciel, Montant au ciel, Devant descendre Sur terre encore, Changement éternel. […] Âme de l'homme, que tu ressembles à l'eau! Destin de l'homme, que tu ressembles au vent![36] »

6. L'esprit du chant, l'espace du lied (pl. 92-95)

L'âme et le destin de Berta sont liés comme le vent et l'eau, deux éléments fortement présents dans la bande sonore qui accompagne Berta. Le lied de Schubert renvoie aussi à l'esprit du chant que représente le lied, à l'espace qu'il ouvre : espace affectif, intime: « en l'écoutant je chante le lied avec moi-même, pour moi-même. Je m'adresse en moi-même à une Image : image de l'être aimé, en laquelle je me perds, et d'où me revient ma propre image, abandonnée. Le lied suppose une interlocution rigoureuse, mais cette interlocution est imaginaire, enfermée dans ma plus profonde intimité[37]. »

Le lied *Das wandern* de Schubert se fait entendre plusieurs fois dans le film. La première fois (19:41, musique extra-diégétique) il conduit Berta et Luisito vers leur terrain de jeu. Lors de cette première apparition du lied, le voyage de Berta (*Das wandern*) n'est encore qu'imaginaire : l'enfant devient maîtresse de maison et voyage à bord d'une voiture immobile (jeux dans la cabane et dans la voiture brûlée aux cours desquels Berta et Luisito reproduisent les modèles adultes de Sotoluengo : elle est maîtresse de maison, lui travaille la terre...). Après cette séquence et tout au long du film, le lied de Schubert reste lié à

[36] Dans sa version originale : « Des Menschen Seele Gleicht dem Wasser : Vom Himmel kommt es, Zum Himmel steigt es, Und wieder nieder Zur Erde muss es, Ewig wechselnd. […] Seele des Menschen, Wie gleichst du dem Wasser ! Schicksal des Menschen, Wie gleichst du dem Wind ! ».

[37] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, op. cit.*, p. 256.

l'enfance. Le jour où madame Águeda reçoit son ventilateur (29:23), Berta, isolée dans la grange, affublée d'un masque de plongée poussiéreux, écoute une musique étrange dans un vieil appareil (le lied devient intra-diégétique). Le son est alors comme étiré, étalé. Le spectateur ne tarde pas à reconnaître le lied de Schubert dans une interprétation contrariée par la lenteur du vieux magnétocassette de Berta – il semble difficile de se procurer des piles à Sotoluengo. En travaillant la matière sonore de la sorte, en étirant le son et en modulant ses fréquences, le film indique que, tout comme le lied de Schubert qui la représente, l'enfance de Berta s'étire, s'éloigne, s'étiole. Cette séquence semble annoncer le commencement d'un voyage étrange, aux tonalités aigues et dissonnantes. Après s'être rendue à *El brocal de la culebra*, Berta retourne vers son village (plan 275, 59:46). De nouveau, on entend un son étrange, déformé. On l'identifie au plan suivant (pont sonore entre les plans 275 et 276, à 60:17) : Berta s'est de nouveau isolée dans la grange pour écouter le lied déformé. Un gros plan montre alors la bande son de la cassette qui avance au ralenti. Les piles de l'appareil sont chaque fois plus usées, la musique parvient chaque fois plus déformée et l'enfance de Berta semble chaque fois s'éloigner un peu plus.

7. « Daas waandernnn... Daaaas waaandeeern » (pl. 148, 150, 151, 152, 276, 277)

La seconde musique du film, *Fantasía de pubertad*, apparaît toujours à des moments où Berta se rapproche de Demetrio. La première écoute de cette musique (à 26:25) correspond à la première sortie de Berta à vélo, à sa première visite à *El brocal de la culebra*, à sa première lancée sur le chemin qui la mène vers Demetrio – chemin de gauche de l'embranchement, clairement lié aux fantaisies de l'adolescente, nous y reviendrons.

8. Vers *El brocal de la culebra*, premières notes de *Fantasía de pubertad* (pl. 113, 115, 116, 117, 118)

Le titre de cette mélodie reprend le sous-titre du film qui, selon José Luis Guerin, correspondrait mieux au film que le titre lui-même: « Seguramente el subtítulo *Fantasía de pubertad* responde a la realidad del film con más exactitud que el título (puesto que no todos los "motivos de Berta" son mostrados). *Fantasía* en un sentido mucho más profundo de lo que se suele entender cuando se asigna a films de Disney o al *Retorno del Jedy*[38]. »

Si l'on se penche sur les termes employés dans le domaine de la musique et de la littérature, on remarque que la « fantaisie » est un terme qui désigne plusieurs choses. En musique, la fantaisie est une pièce de forme mixte qui permet au compositeur de déroger au cadre de composition habituel qui lui impose soit une progression harmonique stricte (comme la forme sonate), soit un enchaînement thématique préétabli. Lors de son apparition au milieu du XVI^e^ siècle, la fantaisie désignait souvent un morceau virtuose, utilisé en guise de prélude. Ainsi, au moment de considérer *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* comme l'expérience artistique de touche de la filmographie de José Luis Guerin, on pourrait aussi interpréter le terme de *fantaisie* par rapport au parcours du cinéaste. Alors, *Fantasía de pubertad*, pourrait se comprendre comme une fantaisie de José Luis Guerin, *fantaisie* en ce sens qu'elle ouvre son œuvre cinématographique et que la créativité de l'auteur prédomine sur le respect scrupuleux de cadres traditionnellement reçus – surtout dans le cinéma espagnol du début des années 1980. Rappelons également que la fantaisie atteint son apogée sous les doigts des plus grands pianistes et compositeurs romantiques, principalement Chopin, Liszt, Schumann et Schubert. Le mot « fantaisie » apparaît d'ailleurs très souvent dans la littérature de cette époque (il suffit de penser aux *Phantasiestücke in Callos Manier*, 1815 – *Fantaisies dans la manière de Callot* – d'E.T.A Hoffman).

Dans une de ses *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson conseille : « les idées, les cacher mais de manière qu'on les trouve. La plus importante sera la plus cachée[39] ». L'idée d'une filiation romantique peut alors faire jour, idée qui sera confirmée par la présence dans le film de voix venues d'ailleurs (citation d'un texte d'Hölderlin et du lied de

[38] José Luis Guerin, « Origen del proyecto », *loc. cit.*, p. 47.
[39] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 45.

Schubert notamment) qui, au-delà de dire ce qu'elles disent habituellement, entrent en relation avec le film et l'ouvrent « sur ce qui le déborde et l'englobe[40] » (nous y reviendrons à la fin de l'analyse).

[40] André Gardies, *Le Récit filmique,* Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 130.

## III. Passage (de « A » à « A’ »)

La précision à l’œuvre dans la construction formelle du film, la fragmentation de l’espace comme la caractérisation des personnages et des situations par des sons spécifiques permet à José Luis Guerin d’observer une économie de moyens dans le jeu des acteurs (dialogues et gestes minimaux) et dans son écriture filmique (peu de plans, à majorité fixes, travail minutieux de la bande sonore). Le film se structure autour d’un jeu de rimes et de variations qui participent à rendre compte de l’évolution de Berta et du récit (A-B-A’). Si les deux mouvements qui encadrent « B » possèdent des similitudes, c’est dans leurs dissemblances (le « ’ ») que se trouve résolu le problème de la représentation du passage d’une étape à une autre – qui n’est pas un simple retour à la situation initiale. Et, si dans l’épilogue (« A’ »), Berta retrouve la paix qui baignait son univers au début du film (« A »), quelque chose de différent se fait tout de même sentir (en prime). Ce système de résonances se fonde sur l’utilisation de motifs sonores et visuels.

### Rimes

Les quelques objets qui peuplent le monde de Berta apparaissent comme des motifs qui participent au jeu de rimes et de variations du film (dominance des objets favorisée par l’économie des éléments de mise en scène et la fixité des plans longs). À la 29e minute du film (plan 135), madame Águeda reçoit le ventilateur envoyé par Juan. C’est un engin bruyant, infernal, qu’elle n’arrive pas à maîtriser et contre lequel elle entame un combat (elle plante une fourchette dans les hélices du moulin moderne comme Don Quichotte fichait sa lance dans les moulins à vents de Castille). Un peu plus tard (de 35:53 à 42:12, plans 157-184), Berta s’observe dans un miroir avant de se rendre à *El brocal de la culebra* où elle connaîtra Demetrio (2e visite). Ainsi, à l’arrivée du ventilateur (première apparition de l’engin) succède, pour Berta, l’exploration de son image, l’évolution de son physique et la découverte de l’autre. Lors de la deuxième apparition du ventilateur (111:55, plan 511), l’objet est déjà signe de bien-être (adaptation). Son bourdonnement rafraîchissant remplace le pesant tic-tac des secondes qui, jusque là, caractérisait la maison de Berta. L’attente est terminée : Juan a fini son service militaire et rentre aujourd’hui au village. Ce même jour (cette même séquence),

Berta se regarde de nouveau dans le miroir. Elle s'apprête avant de s'élancer vers un nouveau chemin, vers l'âge adulte (« A' », de 111:55 à la fin).

Jeu de rimes et de variations

9. « A » (plans 135, 155, 116)

10. « A' » (plans 511, 512,522)

Lorsqu'on analyse les jeux de ressemblances, répétitions, rimes et variations entre ces plans, quelques différences sautent aux yeux – outre le calme avec lequel madame Águeda fait face au ventilateur. Les positions des personnages dans l'image semblent avoir un sens, une signification. La gauche pourrait symboliser une relation au monde contrariée, fantaisiste voire romantique (partie de gauche des photogrammes de la première ligne de la frise ci-dessus : terreur, obsession, fantaisie, route qui mène chez Demetrio...), la droite dessinerait une relation rationnelle au monde (partie de droite de la seconde ligne de la frise ci-dessus : calme, blancheur, élan vers la maturité). Notons également les différences entre les plans de Berta face au miroir. Dans la première séquence, son image est très morcelée (plan rapproché poitrine), Berta est très proche du miroir, elle scrute son visage, observe ses imperfections. Dans la seconde séquence, la caméra s'est éloignée (plan américain), la jeune fille est elle aussi à distance de la glace, elle observe sa silhouette, elle se fait belle, elle s'est acceptée (sur la moitié droite du plan : une page blanche).

Après la promenade de Berta et Demetrio dans la peupleraie (*La chopera de los enamorados*, séquence de la promenade que nous analyserons plus loin), les rapports entre Berta et Ismael se trouvent changés. Un nouveau jeu de rimes et de variations apparaît entre les deux plans de Berta et Ismael sur le tracteur avant et après la ballade de Berta

et Demetrio dans le bois (« A » à 04:51, plan 17 et « B » à 53:54, plan 253).

11. La relation entre Berta et Ismael avant et après la ballade dans la peupleraie (plan 17, « A » et plan 253, « B »)

En examinant ces deux plans (dans lesquels *La chopera de los enamorados* est à chaque fois mentionnée), nous pouvons remarquer une différence signifiante dans la place qu'y occupent les personnages. Dans le premier plan, Berta se trouve à l'avant du tracteur, dans la partie droite du cadre. Sa position au premier plan la fait paraître plus grande qu'Ismael (elle cache d'ailleurs une partie du corps de ce dernier : ils fusionnent dans le plan), elle adopte une attitude conquérante, la tête haute, le dos droit. Dans le second plan (une cinquantaine de minutes et 236 plans plus tard), la jeune fille est assise du côté gauche de l'écran, au même niveau qu'Ismael mais à distance (un espace les sépare). Son attitude est lascive, langoureuse. Ce jeu de rimes vient confirmer la conclusion de nos précédentes analyses: la partie de gauche de l'écran serait liée à l'adolescence de Berta, à une conception du monde quelque peu confuse et fantaisiste (liée à Demetrio) et la partie de droite à une attitude plus modérée, une vision plus pragmatique du monde (qui serait plutôt liée à Ismael). Mais ces deux plans indiquent également que la position dans la profondeur de l'écran pourrait avoir un sens, comme elle l'avait dans beaucoup de tableaux de Caspar David Friedrich, par exemple dans le tableau *Les Trois âges de la vie* ou *Les Trois Âges de l'homme* (1834-1835). Berta enfant est au premier plan, devant Ismael et Berta adolescente est dans la profondeur du champ, au même plan qu'Ismael : elle devient adulte.

## Variations

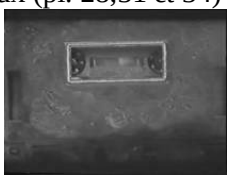
Sotoluengo est un lieu de stabilité, un endroit familial et familier, un univers bucolique, idyllique et « l'idylle, on le sait, est avant tout un univers qui proscrit l'excès de mouvement[41] ». Dans le film, l'action se change en attitude et en déplacement des figures dans l'espace. Le film actualise « un cinéma des corps qui a d'autant plus rompu avec le schème sensori-moteur que l'action est remplacée par l'attitude[42] ». L'espace est un réseau parfaitement tissé, les lieux qui le composent sont autant de ruches par lesquelles Berta est obligée de passer et desquelles elle semble avoir du mal à s'échapper. « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité[43]. » Les lieux qui composent l'espace filmique, ces « mille alvéoles de l'espace » sont les cadres intimes dans lesquels Berta évolue. En les analysant, nous observerons les différents rapports que la jeune fille entretient avec les autres et avec les différents objets qui habitent ces lieux, nous observerons son évolution, le passage de l'enfance à l'adolescence.

Prenons par exemple la grange de la maison de Berta. Au début du film cette grange sert de refuge lors d'une partie de cache-cache (de 07:48 à 09:48, plans 23-38). Ensuite (à 24:15, plans 111 et 112), elle devient un lieu de travail et de rêverie, un passage obligatoire avant d'aller livrer les bidons de lait à Demetrio. Enfin (à 31:13 ; 60:17 et 70:04), elle devient un abri où Berta se retire pour rêvasser, écouter de la musique et s'isoler des autres enfants venus au village – les cousins de Luisito. En se réfugiant dans la grange, Berta se sépare de l'univers des enfants pour préparer son entrée dans celui des adultes. La grange passe donc d'un lieu de partage et d'amusement à un lieu d'isolement où Berta peut expérimenter de nouvelles sensations.

---

[41]Christian Helmereich, « Introduction » au livre de Johann Wolfgang Von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), traduit de l'allemand par Pierre Leroux, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 16.
[42] Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 360.
[43] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 9e éd., 2007, p. 27-28.

12. A. Terrain de jeux (pl. 28,31 et 34) B. Travail et rêveries (pl. 111 et 112)



13. C. et D. Repaire de l'adolescente (pl. 148, 276, 277) E. Isolement (pl. 328 et 329)

Dans les plans du film, l'évolution de Berta est signifiée par une transformation de son regard sur le monde, par un changement de sa façon de le voir, de l'écouter et de l'habiter. L'analyse de tous les lieux par lesquels transite Berta pourrait nous permettre de percevoir les nuances de l'évolution de la jeune fille. Les lieux du film sont imprégnés d'un temps qui ne dépend plus du mouvement mais dont le mouvement dépend (image-temps). Ainsi, *El brocal de la culebra* est d'abord une vieille maison abandonnée puis représente l'inconnu et devient un lieu de transgression. *La chopera de los enamorados*[44] passe d'un terrain de jeu à un lieu de rencontre. Les champs de blé sont synonymes de jeux et de liberté puis se font la cachette d'une voleuse apeurée. La grange, la cabane et la voiture brûlée seront tout d'abord les terrains de jeux de Luisito et Berta avant de devenir le théâtre de moments intimes, fantastiques voire dramatiques de l'adolescence de Berta. Si ces différents lieux permettent de percevoir l'évolution de Berta – qui ne les habite plus de la même façon –, le travail autour d'autres éléments filmiques permet au cinéaste de se passer des éléments classiques de la narration (les dialogues) pour développer son récit filmique.

[44] Nous reviendrons sur les noms hautement signifiants de ces deux lieux.

**Bouleversements**

Dans le film, d'autres figures et motifs ont pour fonction d'annoncer ou de provoquer les changements d'une situation (« A ») à l'autre (« A' »), notamment les véhicules qui font avancer le film chaque fois plus profondément dans l'adolescence et la fantaisie.

Le premier véhicule étranger au monde de Berta à apparaître dans le film est le camion de déménagement *Fausto* qui apporte les affaires de Demetrio dans la vieille maison abandonnée (« A », de 13:08 à 15:53, plans 51-68). Ce camion éveille la curiosité de Berta. En l'apercevant traverser la route, la jeune fille s'élance à sa poursuite, abandonnant Ismael dans son champ qui, désemparé se met à crier : « Bertaaaa….¡Si tu padre viviese! » (voilà qui termine le portrait familial de Berta).

Si jusque là Berta vivait dans une communauté restreinte et un quotidien réglé, la venue de ce camion annonce l'élargissement de son horizon. Le plan général du camion se dirigeant vers *El brocal de la culebra* (image 4 de la frise ci-dessous) est le premier plan général du film ; jusque là tous les plans étaient restés très proches des sujets filmés. Les déménageurs arrivent à *El brocal de la culebra* (plan 65). Berta ayant été semée, seul le spectateur assiste au débarquement des affaires de Demetrio. Entre les divers objets présents dans le camion, un coffret suscite la curiosité d'un des déménageurs. Gros plan sur l'ouverture de la boîte : un pistolet y est enfermé. Le plan sur cet objet peu commun (plan 68) dure 5 secondes (de 15:48 à 15:53), l'objet est entouré de mystère et d'obscurité (fondu au noir). L'ouverture de ce coffret ouvre l'intimité de Demetrio, dévoile le cœur de son secret, le centre de ses pensées. Le plan du pistolet se ferme dans un lent fondu au noir qui aiguise la perception du spectateur, comme pour l'interpeller sur ce qui, avec cet objet, peut arriver.

> Dans le coffret sont les choses inoubliables, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi le coffret est la mémoire de l'immémorial. […] Mais au moment où le coffret s'ouvre, plus de dialectique. Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. Et même, suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont

> plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir: la dimension d'intimité[45].

Dans la première séquence, le fondu au noir bordait les plans des habitants de Sotoluengo. Ici, il borde le plan d'un objet qui, lui aussi, aura un rôle à jouer dans l'évolution de la vie du village et de Berta. Ce procédé, connu des cinéphiles, trouve son plus grand représentant chez Alfred Hitchcock. Dans *Les Enchaînés* (*Notorious*, 1946), par exemple, la caméra se pose sur une bouteille qui disparaît dans un fondu au noir, le spectateur se doute alors que cette bouteille représente la clé de l'énigme (avant bien sûr que les personnages ne puissent s'en douter).

14. L'arrivée de l'étrange et du romantisme dans l'univers de Berta (pl. 52, 53, 57, 66, 68)

Jusqu'à maintenant (14e minute du film, plan 58) nous n'avions vu aucun objet. Seulement des visages, des paysages. Avec le camion apparaissent les premiers objets ayant une présence évidente à l'écran. De même, c'est avec l'arrivée du camion *Fausto* que l'inconnu et l'étrange font irruption dans le quotidien de Berta. Le caractère fantasmatique, fantastique et romantique du film commence à s'affirmer – *Fausto* évoque bien évidement le *Faust* de Goethe, œuvre phare du romantisme allemand et le *Faust* de Murnau, film fantastique par excellence. Le fantastique est « un espace du rêve où domine le surnaturel, en contrepoint du rationalisme qui caractérise la pensée[46] ». C'est l'espace que Berta va découvrir après l'arrivée de ce camion. « Le Romantisme c'est donner au commun un sens élevé, à l'ordinaire un air de mystère, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini[47]. » C'est exactement ce que provoquera l'arrivée de Demetrio à Sotoluengo. L'univers de Berta prendra soudainement un air énigmatique et la jeune fille entrera dans une époque confuse, l'adolescence.

[45] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 88.
[46] Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 49.
[47] En 1799 c'est par ces termes que Novalis définit le romantisme naissant. Cité dans Norbert Wolf, *Romantisme*, Cologne, Taschen, 2007, p. 7.

Bien que faisant partie du paysage quotidien de Berta, la voiture accidentée dans laquelle jouent les enfants participe aussi d'un bouleversement. Cette fois c'est l'histoire du véhicule, la fonction que Berta lui attribue, le regard qu'elle lui porte qui évoluent et figurent les changements que vit la jeune fille. C'est d'ailleurs en faisant ses premiers pas hors de cette voiture que Berta commence à sortir du champ de l'enfance et à s'éloigner de Luisito (de 22:30 à 24:15). Luisito la rappelle : « Bertaaaaaaa…. », mais elle reste intriguée, le regard perdu dans le paysage, face à la caméra, tournant le dos à Luisito qui reste seul dans la voiture, seul dans le plan. Sa brusque sortie de la voiture, le peu d'attention qu'elle porte à l'appel lancé par Luisito (comme à celui lancé par Ismael lorsqu'elle l'abandonne pour courir après le camion) représentent les premiers pas de Berta hors du monde de l'enfance.

15. Première apparition de la voiture brûlée et de Demetrio, premiers pas hors du terrain de jeu et de l'enfance (pl. 102, 103, 104, 106, 109)

Après que Berta a découvert l'histoire de la voiture brûlée et les raisons de la venue de Demetrio à Sotoluengo, d'autres véhicules font leur apparition, apportant une nouvelle part d'étrangeté et annonçant de nouveaux départs. Ces différents véhicules représentent autant de lignes de fuites du récit filmique. À la 56$^{e}$ minute (« B»), du haut de son tracteur, Ismael aperçoit l'arrivée d'une jeep. À son bord, trois personnages : deux hommes et une femme (première apparition d'Arielle Dombasle, séquence 21 de 56:06 à 58:36, plans 258-268). La jeep traverse le paysage à toute allure puis s'arrête un moment. Les passagers descendent de voiture et font quelques commentaires en français et en anglais sur le paysage, la « localisation ». La femme (Arielle Dombasle) ne participe pas à la conversation des deux hommes, elle s'éloigne d'eux, s'approche de la caméra (plan rapproché) et chantonne avant d'apercevoir au loin une voiture (la Mercedes noire) qui disparaît vers la *El brocal de la culebra*. Quelques secondes plus tard un cri terrifiant (lancé par Demetrio) envahit l'espace sonore et vient clore cette séquence : « No…No… NOooooooo ... ». Fondu au noir.

16. De nouveaux augures (pl. 257, 261, 262, 264, 266, 268)

Dans cette séquence apparaissent, enlacées par un jeu de regards, les deux femmes qui vont créer un conflit dans l'esprit de Berta, les deux possibles femmes de Demetrio: l'épouse de Demetrio (dans la voiture noire) et la belle femme blonde (qui bientôt sera vêtue de blanc) qui ressemble à la description que Demetrio fera de sa femme morte. Les regards et les bruits de moteurs servent ainsi de lien entre les différentes parties de l'histoire. Les deux conceptions du monde qui tiraillent Berta font ici leur première apparition, perturbant la tranquillité du village, annonçant le début du changement (début du deuxième mouvement du film).

Après le suicide de Demetrio, de nouvelles voitures apparaissent. Le même jour passeront par le village la Mercedes noire de la veuve de Demetrio, les voitures de l'équipe de tournage et la voiture téléguidée de Luisito (de 68:34 à 76:30). Suite au passage de ces différents véhicules, Berta agira de façon insensée, irresponsable. Elle entrera par effraction chez le défunt, fouillera dans ses affaires et volera son tricorne. Elle volera également les affaires de Luisito (les piles de sa voiture téléguidée). À la fin du film (« A' »), le départ des différents véhicules (la veuve de Demetrio et l'équipe de tournage quittent village), signifiera (avec l'évolution de la bande sonore déjà examinée) un certain retour au calme. Les véhicules qui traversent l'espace et les plans du film sont autant d'augures annonçant de profonds bouleversements.

## IV. Fixer des rapports (« B »)

Jusqu'ici, nous nous sommes particulièrement intéressés aux jeux de variations des motifs à l'intérieur du film et aux positions des figures à l'intérieur des plans. Nous allons maintenant examiner de plus près le positionnement de la caméra par rapport aux figures. Nous allons étudier comment le cinéaste pense et présente les différentes étapes (la rencontre de l'autre, la découverte de soi et la demande d'amour) que Berta devra franchir dans son chemin vers la maturité.

### Le seuil (*el hombre en el umbral*)

Le premier contact entre Berta et Demetrio (de 38:17 à 40:57) a lieu sur le seuil de la vieille maison où Demetrio est venu habiter, *El brocal de la culebra.* Par son nom (*el brocal* = la margelle), cette bâtisse se présente déjà comme un seuil, une bordure, un rebord, une limite qui sépare ou rapproche du serpent (*de la culebra* = de la couleuvre), ce « vertébré qui incarne la psyché inférieure, le psychisme obscur, ce qui est rare, incompréhensible, monstrueux, ce qui peut se dresser en nous, ennemi de nous-mêmes, capable de nous rendre par exemple mortellement malades[48] ». Le serpent cristallise les peurs, les angoisses, les désirs, les espoirs. Il est à la fois gardien et initiateur, associé au monde des morts et de la nuit, il représente le Mal et la tentation. Il est aussi le symbole du cycle infini de la vie et de la mort (il se régénère, mue et change de peau), il représente l'une des plus vieilles aspirations chimériques à la jeunesse éternelle. Ainsi, ce n'est pas un lieu anodin (*El brocal de la culebra*) que rencontre Berta sur le chemin de sa maturité, sur son avancée vers l'autre et dans le fantasme. Après avoir déposé le bidon de lait frais et récupéré celui de la veille, Berta rôde autour de la maison, essaie de percevoir quelque chose à travers les vieux volets clos. Mais bientôt, le nouveau propriétaire revient de sa promenade. Il tousse, s'approche de Berta, fouille dans sa poche. Il arrive sur le bord droit du cadre (plan 172, plan rapproché taille) et tend la main vers le hors-champ où se trouve Berta : « ¿Te gustan los caramelos ? », le bras tendu arrive à hauteur de Berta (plan 173, plan américain) : « … de eucalypto ? » Berta tend le bras pour attraper le bonbon, Demetrio conclut : « Son buenos. »

[48] Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme* (1928-1934), préface et traduction de R. Cahen-Salabelle, Paris, Albin Michel, 1987, p. 313.

17. Premier contact entre Berta et Demetrio (pl. 172-173)

C’est ainsi que le premier contact entre la jeune fille et Demetrio à lieu. Sur le plan du cadrage, chaque personnage a gardé son plan mais Demetrio a déjà pénétré celui de Berta en passant son bras dans le plan de la jeune fille (au fond duquel on perçoit *La chopera de los enamorados*). De sorte que si c’est elle qui est allée jusqu’à l’homme c’est toutefois lui qui, le premier, entre en contact avec elle. Avec les bonbons, Demetrio offre également à Berta quelques indications sur sa présence ici : « Voy a estar aquí algún tiempo… Estoy esperando a una mujer, sabes… No me importa si tarda, me gusta pasear por aquí. » Dans cette séquence, Berta se contente de prendre ce qui s’offre à elle: le bonbon, les mots, et certains détails physiques et vestimentaires de ce personnage (notamment ses chaussures bizarres, gros plan en plongée, plan 174). La crudité de la coupe entre ces deux plans (qui forment l’image du premier contact) figure la déchirure qui se produit dans le monde de la jeune fille, la fissure de son quotidien réglé, une ouverture. En plaçant la caméra parallèlement aux personnages, José Luis Guerin préserve l’espace vital de chacun d’eux et évite ainsi l’habituel champ-contrechamp que lui-même surnomme « cogote-contracogote ». L’entre-deux, l’intersection, devient articulation. Ce qui se passe entre les plans et entre les personnages est une histoire tout aussi décisive et cruciale, qu’insaisissable et mystérieuse. L’ailleurs reste autant invisible qu’omniprésent. L’étrangeté et la complexité d’un premier échange se trouvent affirmés et l’ipséité des êtres préservée. La logique du montage répond à une logique sensible, l’organisation du monde de Berta est poétique.

## La rencontre

En ce qui concerne la première rencontre entre Berta et Demetrio, c'est-à-dire leur première union dans le plan, celle-ci se fera dans un autre cadre, lui aussi hautement symbolique : *La chopera de los enamorados*[49]. À la première évocation de ce lieu (lors du premier dialogue du film depuis le tracteur d'Ismael, de 04:43 à 07:48), le film suscite la curiosité du spectateur quant à l'origine de son nom (Berta interroge Ismael à ce sujet ; il ne lui répond pas). Dès la première apparition de ce lieu à l'écran, le film satisfait cette curiosité. En effet, à la fin du déjeuner sur l'herbe, dans un mouvement panoramique qui passe du sommet à la racine des peupliers, la voix d'Ismael explique à la mère de Berta (plan 87 à 18:43): « Eso era cuando las fiestas. Los críos traían aquí a las chicas y se declaraban. » Le panoramique redescend et c'est maintenant la voix de madame Águeda, joyeusement ivre, qui se fait entendre entre des éclats de rire: « Jajaja… *La chopera de los enamorados*… Jajaja! » Alors le spectateur est averti, et il s'en souviendra : à Sotoluengo, les couples se sont toujours formés dans cette peupleraie.

De nouveau, à la 46e minute du film, un léger panoramique remonte jusqu'au sommet des peupliers puis redescend. Berta ramasse des herbes (plan 202). Demetrio lit appuyé contre un tronc d'arbre[50] (plan

[49] Les noms que José Luis Guerin donne à la vieille maison délabrée (*El brocal de la culebra*) et à la peupleraie (*La chopera de los enamorados*), peuvent rappeler le livre de Miguel Delibes, V*iejas historias de Castilla la vieja* (1975) dans lequel nous trouvons des lieux aux noms étrangement similaires. Une des histoires s'intitule « A la sombra de los enamorados ». On y parle d'une peupleraie dans laquelle les jeunes garçons du village amenaient les jeunes filles pour leur déclarer leur amour: « Al pie del cerro que decimos el Pintao […] se alzan los chopos que desde remotos tiempos se conocen con el nombre de los Enamorados. Y no cabe duda, digan lo que quieran los botánicos, que los árboles en cuestión son macho y hembra. Y están siempre juntos, como enlazados, ella -el chopo hembra- más llena, de formas redondeadas, recostándose dulcemente en el hombro de él -el chopo macho- desafiante y viril. [...]. Y allí, al pie de esos chopos, es donde se han forjado las bodas de mi pueblo en las cinco últimas generaciones. En mi pueblo, cuando un mozo se dirige a una moza con intención de matrimonio, basta con que la siente a la sombra de los chopos para que ella diga "sí" o "no" »., *op. cit.*, p. 49-50. De même, dans la nouvelle intitulée « Un chusco para cada castellano », nous retrouvons une maison nommée: « El Pozal de la culebra » (« Brocal » et « pozal » sont synonymes, en français ils se traduisent tous deux par « margelle »), *Ibid.*, p. 57.

[50] Josep María García Ferrer dans son article « Ideas recurrentes », *loc. cit.*, p. 15-16, explique que dans un film de la pré-filmographie *La dramática pubertad de Alicia* (1978), un personnage romantique lit, appuyé contre les arbres, un livre de Goethe : *Les Souffrances du Jeune Werther*. Dans *Los motivos de Berta*, le spectateur n'arrive pas à distinguer le titre du livre que lit Demetrio mais il pourrait s'agir du même ouvrage...

203). Il arrête sa lecture et observe Berta. C'est la deuxième fois que leurs regards se croisent, c'est leur deuxième contact. Demetrio demande à la jeune fille ce qu'elle cherche : de la camomille. En constatant que les herbes ramassées par Berta ne sont pas de la camomille, Demetrio ferme son livre, se lève et propose à Berta d'aller dans un champ de camomille qu'il a trouvé il y a peu, non loin de là. Cette discussion entre Berta et Demetrio (filmée en une suite de dix champs/contrechamps en plans rapprochés) représente les premiers pas de leur rencontre. Lorsque Berta accepte de suivre Demetrio jusqu'au champ de camomille, leur première réunion dans un même plan a lieu. Un plan d'ensemble montre alors les deux corps réunis dans un même cadre (à 47:52, plan 212,). Les deux personnages s'enfoncent dans la pénombre de la peupleraie des amoureux et Demetrio propose à Berta de passer chez lui après la cueillette pour récupérer un panier. La caméra s'arrête alors (léger panoramique droite gauche) sur le vélo de la jeune fille posé contre un tronc d'arbre.

18. Deuxième approche (chacun son cadre) et première rencontre – j'ai entouré l'union dans le plan. (pl. 201, 202, 203, 210, 212)

« Formes qui ressemblent à de véritables idées. Les tenir pour de véritables idées[51]. » Ici l'idée, le concept de rencontre, a pour forme l'union de deux êtres dans un même cadre. Le lieu choisi pour cette première rencontre, *La chopera de los enamorados*, est, de par son histoire, hautement symbolique et, ne serait-ce que par son nom, hautement significatif. Ismael ne s'y trompe pas ; au volant de son tracteur, lors d'une conversation avec Berta, apprenant qu'au lieu de rester jouer avec Luisito la jeune fille était avec Demetrio dans la peupleraie, il devient méfiant envers elle et en vient à qualifier Demetrio de fou (plan 253 à 53:54):

> Ismael: ¿Dónde está Luisito?/ Berta: No lo sé… ¿Me llevas a la chopera?/ I: ¿Qué se te ha perdido ahora en la chopera? ¿Hum?/ B: La bici.../ I: ¿Y pa'qué la dejas ahí? ¿Qué has ido a hacer a la chopera ?/ B: A buscar manzanilla./ I: ¡Ya! ¿Y has encontrado mucha?

[51] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit*., p. 42.

> … Este hombre no está bien… Sus familiares vinieron a hablar con el señor Gabino… Tiene su mujer muy preocupada…/ B: ¡Está muerta!/ I: ¿Quién? ¿Su mujer? ¡Bien viva qué está la pobre! [Ismael se quita el sombrero]… ¿Pero quién te habrá contado a ti esto?

Ismael soupçonne un secret entre Demetrio et Berta. Que faisaient-ils dans la peupleraie des amoureux ? Si le récit de Berta est vrai, pourquoi ne rapporte-t-elle pas de camomille ? (En entendant Ismael, Berta a lâché sa jupe qui maintenait les fruits de sa cueillette, la camomille est tombée devant la porte de Demetrio qui était entré chez lui pour chercher un panier). Les différentes questions posées par Ismael sont aussi celles que peut se poser le spectateur. En effet, une ellipse filmique d'une durée inconnue laisse planer un certain mystère sur ce qui a pu se passer dans *La chopera de los enamorados* pendant la cueillette de camomille (nous retrouvons le couple à la sortie de la peupleraie, près de *El brocal de la culebra*). Cette brèche dans le récit sera le repli où se consolidera la relation entre Berta et Demetrio, elle deviendra le terreau du désir de Berta, une ouverture par laquelle le spectateur pourra donner libre cours à sa fantaisie. Là encore le mystère est préservé. Les sentiments sont mystérieux, impénétrables.

**L'union**

La séquence qui suit celle de la destruction de la cabane par Luisito (fin de l'enfance, de 48:12 à 49:19) montre Berta en compagnie de Demetrio près de la voiture brûlée (après la cueillette de camomille, de 49:19 à 53:54). Demetrio lui explique alors les raisons de sa présence : alternance de plans rapprochés cadrant les deux personnages puis suite de plans d'ensemble de la voiture vue sous plusieurs angles. Depuis l'autre côté du véhicule, à travers la vitre arrière, en surcadrage, on aperçoit Berta et Demetrio arrêtés, regardant le véhicule.

> D:¿Sabes porqué estoy aquí? B: No. D: ¿Te gustaría saberlo? ¡Ven!... ¿Venís mucho aquí?, B: A veces; D: ¿Tú sabes qué es esto? ¿Sabes qué es?, B: Un coche. D: Hum.… Efectivamente, es un coche. Hubo un accidente. Ahí murió mi mujer…Pero ella tiene que volver. B: ¡Si está muerta! D: Ella no es de esta mierda de país. Es hermosa… rubia, va siempre vestida de blanco…volverá. No me importa si tarda, me gusta pasear.

Les deux personnages sont de nouveau réunis dans le plan. Leur union est cette fois soulignée et accentuée par le jeu de surcadrage

qu'offre la perspective de leurs silhouettes prises dans le dessin des vitres de la voiture. En expliquant les raisons de sa venue à Berta, Demetrio lui fait réaliser de façon poignante que la voiture où elle venait jouer est un monument où la femme qu'il aimait a trouvé la mort. Demetrio lui parle d'amour, de mort, de fidélité. Berta regarde, écoute. Les plans montrent chaque personnage vu de face, chacun regardant la voiture brûlée devant eux. Lorsque les personnages se réunissent dans le plan ils sont côte à côte et regardent dans la même direction. Berta partage les plans, le regard et le point de vue de Demetrio.

19. La voiture brulée est un tombeau. Berta partage le regard et le plan de Demetrio. Dans la 2e image, l'union de Berta et Demetrio en surcadrage dans la fenêtre de la voiture. (pl.225, 228, 229, 231, 232, 233)

Avec l'arrivée de Demetrio et après l'explication qu'il donne à Berta de sa présence ici, la voiture accidentée devient un lieu de mémoire et de recueillement. Ce morceau de vieille ferraille représente alors les ruines d'une histoire d'amour sur lesquelles Demetrio puis Berta viendront se recueillir. C'est face à la ruine, marque de l'éphémère humain, que le paysage apparaît d'autant plus souverain et c'est précisément dans les meurtrières, dans les ouvertures de cette ruine que nous observons Demetrio et Berta réunis. Avec Demetrio, Berta voit ce qui n'est pas et perçoit ce qui n'est plus. Le retour de Demetrio sur ces lieux fait apparaître la notion de fidélité : fidélité à un amour, fidélité à un lieu, fidélité à un regard. Berta n'y restera pas insensible. « Ce signe du retour marque d'infinies rêveries, car les retours humains se font sur le grand rythme de la vie humaine, rythme qui franchit des années, qui lutte par le rêve contre toutes les absences[52]. »

Lors de sa troisième visite à *El brocal de la culebra* à (de 58:36 à 60:17), en se baissant pour récupérer le broc de lait (gros plan sur le pas de la porte, le broc et le panier), Berta découvre un panier plein de camomille (gros plan sur le panier en plongée et sur la main de Berta remuant les fleurs). Il s'agit de celle qu'elle avait cueillie avec Demetrio dans la peupleraie et qu'elle n'avait pu transporter, faute de panier. Berta

[52] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 99.

reste un instant devant la porte, caressant les fleurs dans le panier (plan rapproché) et observant autour d'elle. Avec cet épisode de la camomille il semblerait qu'une complicité soit née entre les deux personnages : Demetrio a pensé à elle et a précieusement gardé sa cueillette. « Nous dirions qu'elle a laissé un gage de son retour en oubliant [sa camomille] à cet endroit, car nous affirmons qu'on n'oublie rien sans raison secrète ou sans mobile caché[53]. » Après un moment d'absence, Berta repart, le panier et le broc attachés à l'arrière de son vélo. Un plan général montre alors *El brocal de la culebra* au fond de l'écran et une route en zigzag qui mène jusqu'à elle. Nous connaissons bien cette route (nous l'avons vue plusieurs fois : avec le camion *Fausto* ; en suivant Berta …). Jusque là, à chacune de ses apparitions, cette route avait servi de lien pour se rendre à *El brocal de la culebra* (les déplacements s'effectuaient toujours dans ce sens : du village à la vieille maison) mais cette fois, le sens du déplacement est inversé et nous observons Berta empruntant cette route pour revenir à son village. Berta a changé de place, de position, elle est maintenant beaucoup plus proche de Demetrio et semble s'éloigner de son village. De fait, jusqu'à cette séquence, les déplacements reliant Sotoluengo à *El brocal de la culebra* n'ont cessé de diminuer dans leur longueur filmique (on est passé de dix plans à un seul). On pourrait penser qu'il s'agit là du classique procédé d'ellipse filmique (le spectateur n'a pas besoin d'assister à tout le trajet d'un personnage pour comprendre son déplacement), mais ce trajet raccourci à chaque visite tout comme le sens du mouvement qui y est effectué possèdent surtout un sens métaphorique : Berta se sent chaque fois plus proche de Demetrio[54].

[53] Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen précédé de Wilhelm Jensen Gradiva, fantaisie pompéienne*, Paris, Gallimard, 1986, p. 158.
[54] On retrouve ce procédé dans le film de Pascale Ferran, *Lady Chaterley* (2005). À mesure que la relation entre la jeune fille et l'homme des bois se resserre, les trajets entre la demeure de celle-ci et la cabane de celui-là se font plus courts.

20. Berta découvre le panier plein camomille et retourne au village (pl. 270, 272, 275)

*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* présente donc des caractéristiques qui le rapprochent du cinéma moderne qui a « fixé, photographié, des *rapports* et non des choses[55]. » Ce film ne s'intéresse pas seulement à l'évolution d'une jeune fille, il montre surtout les rapports de cette jeune fille avec son monde, avec le monde, avec les autres. De sorte que si le film s'intéresse aux choses, c'est pour mieux constater le rapport que les hommes entretiennent avec elles. Le détail accordé aux éléments du film, le peu d'objets, le peu de mots, le peu de gestes qui y sont présentés confèrent un poids sans mesure aux gestes, mots et objets ordinaires. Le quotidien prend alors des airs étrangement inquiétants. L'écriture du film traduit l'effort et la prudence que le cinéaste met en œuvre pour préserver le mystère des êtres et du monde. Tout en restant invisible, l'ailleurs (morts, absents, fantasmes, rêves, au-delà, etc.) prend une place cruciale et fondatrice qui tient en éveil la curiosité et le désir du spectateur.

[55] Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 81.

## V. L'adolescence (*fantasía*)

La rencontre de l'autre, la découverte d'un avenir différent que celui proposé par le paysage et par le tableau humain de Sotoluengo poussent donc Berta vers l'âge adulte, vers de nouveaux chemins. Mais c'est aussi et surtout le désir qui va conduire la jeune fille à franchir le seuil de l'adolescence, à s'épanouir.

### Fantasme

Après avoir détruit la cabane de leur enfance, Luisito propose à Berta d'aller en construire une autre. Berta refuse. Pour elle, le monde de l'enfance est bien fini. Elle préfère retourner près de la voiture brûlée (de 61:58 à 64:30), symbole de la fidélité qu'elle voue au discours et à la vision de Demetrio (plans 279-280). Doucement, Berta s'approche du véhicule. Elle prend place sur le siège du passager et s'étend dans une position de mort qui pourra rappeler la position du Marat assassiné dans le tableau de David (plans 282-286). Cinq plans montrent la jeune fille allongée dans la voiture. Cinq plans qui offrent quatre points de vue différents, le premier coïncidant avec le dernier.

21. Recueillement, songes, fantasmes (pl. 280, 281, 282, 283, 284, 285)

La lumière est blême, le ciel est lourd, il n'y a pas d'ombre (lumière fantomale : « Unique être vivant seul dans la brûlante tranquillité de midi parmi les débris du passé, pour ne plus voir avec les yeux du corps, ne plus entendre avec les oreilles de chair. Alors […] les morts s'éveillaient[56]. »). Le silence est pesant, seuls quelques bruits de la nature environnante et du vent, fort, se font entendre (est-ce le bruit de l'orage que nous entendons à 63:33, plan 283-284 ? Sont-ce des corbeaux qui croassent à 63:46, plan 286 ?). La position de Berta dans la voiture accidentée renvoie autant à la mort qu'à l'amour : elle prend la

[56] Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, *in Le Délire et les Rêves dans la Gradiva*, *op. cit*, p. 70 et p. 151. Dans le film, quelques minutes plus tard, le réveil de la cuisine de la mère de Berta indique 12h10… Il semble toutefois que ce réveil soit arrêté, toujours il indique 12h10...

place de la femme qu'aimait Demetrio – morte dans cette voiture. C'est depuis ce point de vue qu'elle observe (fantasme ?) le suicide de Demetrio. Debout, au milieu du champ (pl. 287, plan rapproché taille), Berta s'avance l'air hagard, les yeux exorbités. Elle aperçoit Demetrio déambuler au milieu des champs de blé. Il parle seul, il est agité (contrechamp, pl. 288). Il a décidé d'en finir.

22. Quelques plans de la séquence du suicide de Demetrio (pl. 291-298 ; 300-303)

Dans la scène du suicide (de 64:30 à 66 :10, 18 plans dont 13 rapprochés), l'expression de Berta, les gestes de Demetrio, le coup de feu qu'il porte à sa tempe, l'effondrement de son corps et l'image de son visage ensanglanté saisissent le spectateur. Au moment où Demetrio sort le pistolet de sa poche (gros plan vu de ¾) et le pose sur sa tempe (comme l'avait fait le jeune Werther qui « s'était tiré le coup au dessus de l'œil droit[57] »), le spectateur sent le tourment et le trouble que Berta peut ressentir face à cette terrible vision. Berta est partagée entre le désir de voir et de ne pas voir, elle cache la moitié de son visage dans son col roulé mais laisse dépasser ses yeux. Dans les plans de cette séquence Berta n'est que regard (*fantasía*). Le spectateur est peut-être moins surpris que Berta par le geste de Demetrio. Car, quelque part, il se doutait que cela pouvait arriver : le fondu au noir sur le pistolet et le « côté Werther » de Demetrio l'avaient mis sur la piste... Les bruits violents du coup de feu et de l'effondrement du corps sont ici l'intrusion violente de la mort dans la vie de Berta. « Qu'est-ce que la mort pour toute notre génération ciné-maniaque qui s'abîma dans les cinémathèques, sinon l'effet que font les cadavres en tombant, au cinéma[58]? »

[57] Johann Wolfgang Von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther, op. cit.,* p. 188.
[58] Serge Daney, *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, rééd. 1996, p. 23.

Tout de suite après le suicide de Demetrio des plans du film bien connus (jeu de rimes) réapparaissent à l'écran comme imprégnés d'un caractère fantomatique et fantasmatique. Dans un silence épais et troublant, nous retrouvons les routes sinueuses et le carrefour que Berta rencontrait pour se rendre chez Demetrio (pl. 305-308). Ces routes sont maintenant vides, mornes, sans vie. Un plan général montre *El brocal de la culebra* (pl. 309) devenu mausolée, dont l'entrée est bloquée par des poutres de bois (pl. 310, plan d'ensemble). Une feuille morte hésite à lâcher sa branche échevelée (pl. 311). Au huitième plan de cette séquence (pl. 312, à 67:03), nous retrouvons Berta dans la voiture brûlée, dans la même position que celle qu'elle avait prise avant le suicide (elle est comme morte à l'arrière du véhicule, pl. 313 = pl. 284), comme si rien ne s'était « réellement » passé. La dernière série de plans apparaît alors comme une série de réminiscences sombres, une suite de froides réapparitions. En effet, les sept derniers plans de cette séquence sont eux aussi déjà connus du spectateur (nous retrouvons le jeu de rimes et variations): la bicyclette à terre (67:10, pl. 313 ≈ pl. 129, à 28:39), les ruines de la cabane (67:10, pl. 314 ≈ pl. 222 à 49:06), la voiture brûlée (à 67:14, pl. 315), le broc de lait et le panier de camomille (à 67:17, pl. 316 ≈ pl. 270 à 59:00), le cimetière des objets électriques envoyés par Juan à Madame Águeda (67:18, pl. 317 ≈ pl. 145 à 31:18), la bouillotte de la cabane qui se vide de ses dernières gouttes ( à 67:22 pl. 318 ≈ pl. 221 à 49:04), le portrait de Juan (à 67:24, pl. 319 ≈ pl. 8 à 03:09 et pl. 132 à 30:33). Le silence irréel de cette séquence lui confère un caractère chimérique, quasi spectral. « L'auteur qui a intitulé « fantaisie » son récit n'a pas encore trouvé l'occasion de nous expliquer s'il veut nous laisser dans notre monde décrié pour son prosaïsme et dominé par les lois de la science, ou nous emmener dans un autre monde fantastique, dans lequel les esprits et les fantômes deviennent des réalités[59]. »

[59] Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva, op. cit.,* p. 152.

23. Les 15 plans qui suivent le suicide de Demetrio – images mentales ? (pl.305-319)

En redécouvrant Berta dans la voiture (pl. 312, 8e plan, centre de cette séquence de 15 plans), nous supposons que c'est elle qui rappelle ces plans, que ces images défilent dans son esprit. Les plans des routes, des anciens terrains de jeux, de *El brocal de la culebra*, etc., sont des plans qui montrent au spectateur « la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, son émotion, ses désirs… La vie intérieure rendue perceptible par les images[60] ». Berta semble être loin de l'enfance, elle repense son monde, elle cherche un sens à sa vie. Le montage de cette scène est intriguant car le point de vue du film se confond pleinement avec celui de Berta « Et toute la réalité du souvenir devient fantomatique[61]. » Berta se souvient d'un temps qu'elle ne pourra revivre, elle se rappelle les lieux qui ont marqué son enfance et sa rencontre avec Demetrio.

Les routes vides, la feuille morte, la maison murée, le panier de camomille renvoient à la mort de Demetrio, à son absence, à leur relation naissante, déjà terminée. Le vélo abandonné, la cabane détruite, la voiture brûlée et la bouillotte à terre convoquent la fin de l'enfance que la rencontre avec Demetrio provoqua. Le cimetière des objets et le portrait de Juan évoquent l'absence du frère, absence qui a sans doute participé à la liberté de Berta. Tous ces plans indiquent un impossible retour pour

[60] Germaine Dulac, « Les procédés expressifs du cinématographe », *Dictionnaire critique et théorique du cinéma,* Jacques Aumont et Michel Marie, Paris, Nathan, 2002, « image mentale », p. 106.
[61] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.,* p. 67.

Berta dans son enfance, ils dressent « le cadastre de ses campagnes perdues » :

> "Qu'y a-t-il de plus beau qu'un chemin ? C'est le symbole et l'image de la vie active et variée." (George Sand, *Consuelo*, II, p. 116). Chacun devrait alors dire ses routes, ses carrefours, ses bancs. Chacun devrait dresser le cadastre de ses campagnes perdues. Thoreau a, dit-il, le plan des champs inscrits en son âme[62].

Les plans qui suivent le suicide apparaissent donc comme des images mentales, des traces mnésiques, des souvenirs qui reviennent à l'esprit de Berta, *après-coup*. Berta remanie les événements passés, elle se les rappelle (ou les imagine) et les réorganise. Et si la position de Berta dans la voiture est identique avant et après le suicide de Demetrio, le spectateur est en droit de se demander si cette séquence du suicide n'est pas, elle aussi, une séquence d'images mentales qui montrerait les fantasmes de Berta, son « scénario imaginaire ». Le film nous plonge dans le temps passé en utilisant le pouvoir des images mentales subjectives, en représentant l'après-coup psychologique et les associations qu'il provoque dans l'esprit de Berta. Le sous-titre du film (*fantasía*) ne devrait alors plus être traduit par *fantaisie* mais plutôt par *fantasme*[63]. Le film nous fait vivre le fantasme de Berta, il nous immerge dans sa réalité psychique, il propose une exploration directe des strates et des couches de temps qui coexistent dans l'esprit de la jeune fille rendant indiscernables réalité psychique et réalité tout court. Ainsi, la séquence du suicide peut être interprétée soit comme la représentation du suicide de Demetrio telle qu'il s'est passé dans la réalité du monde diégétique soit comme un saut subtil, une digression discrète dans le flux diégétique du film qui nous présenterait la réalité spirituelle, intime, psychique de Berta. Le spectateur ne doute pas que le suicide ait réellement eu lieu

[62] *Ibid.*, p. 30.

[63] « Fantasme: […] Es : *fantasía.* Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses : fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients tels que l'analyse les découvre comme structures sous-jacentes à un contenu manifeste, fantasmes originaires. I. Le terme allemand Phantasie désigne l'imagination. Non pas tant la faculté d'imaginer au sens philosophique du terme (*Einbilddungskraft*) que le monde imaginaire, ses contenus, l'activité créatrice qui l'anime (*das Phantasieren*). […] Ce que Freud appelle *Phantasien*, ce sont d'abord les rêves diurnes, scènes épisodes, romans, fictions, que le sujet forge et se raconte à l'état de veille.[…] l'activité fantasmatique est souvent « inconsciente », à savoir se produisant au cours d'états d'absence ou états hypnoïdes », Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 5e éd., 2007, p. 152.

dans la diégèse car les causes en sont perceptibles (arrivée de la veuve, maison murée, vol du tricorne, etc.) mais hésite entre deux interprétations de la représentation de cette séquence. C'est en cela que le film prend un air fantastique : « De même origine que "fantasme", fantastique signifie d'abord : crée par la fantaisie. […] Le fantastique se produit dans une œuvre de fiction lorsqu'un événement inexplicable est rapporté ou représenté, et que le destinataire de l'œuvre hésite entre deux interprétations[64]. »

**Rêves et pulsions**

Le montage tisse des liens oniriques, fantasmatiques et poétiques entre les différents plans. Le son est un élément important de cette logique poétique. Dans l'enchaînement de la séquence de la voiture téléguidée de Luisito (de 74:36 à 76:30) avec celle de Berta dans son lit (à 76:30) puis avec celle de Berta défonçant l'entrée de *El brocal de la culebra* (à 79:49), le motif central apparaît comme étant le désir que provoque chez Berta la figure de Demetrio (invoquée par la présence de la voiture téléguidée qui suscite le souvenir du récit de Demetrio : « Su mujer está muerta… » puis la pulsion de transgression). Lors de la séquence de la voiture téléguidée, Berta ne joue plus avec Luisito, elle ne pense qu'à Demetrio, à son histoire, à son attente trop longue, à sa belle femme blonde et immortelle, à son amour. Le montage nous laisse conclure qu'une fois couchée elle ne cesse de songer à lui (enlacement du plan de l'accident de la voiture téléguidée avec le plan de Berta couchée, rêveuse). Au petit matin du jour suivant, Berta décide de forcer l'entrée de la maison du défunt et de pénétrer dans son intimité (l'abattement violent des coups de pioche suit le rythme de la respiration de Berta dans son lit). Ainsi, dans la liaison entre les séquences, le montage connecte le récit de Demetrio, au désir, aux rêves et au délire de Berta ; l'enchaînement des séquences se fait grâce à des ponts sonores qui associent implacablement le comportement étrange et violent de Berta à la figure de Demetrio et à son discours irrationnel, délirant.

[64] Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire critique..., op. cit.*, p. 76.

24. La figure, l'absence et le discours Demetrio : origines et sources de fantasmes et de fantaisies (pl. 357, 361, 362, 363, 372)

Ainsi, c'est armée d'une pioche que Berta rend sa dernière visite à *El brocal de la culebra* (4e visite, de 77:49 à 83:25). À force de coups, elle finit par défoncer la porte et pénètre dans la maison du défunt. Le franchissement du seuil de *El brocal de la culebra* représente alors le passage total et définitif de Berta dans le monde adolescent ; cette démolition de la porte (frappée au rythme des pulsations cardiaques de la jeune fille) affirme le désir violent de Berta de passer de l'autre côté. Le souffle de son désir est le moteur qui la pousse à percer le mystère que représente la figure de Demetrio, à s'introduire dans cette maison énigmatique.

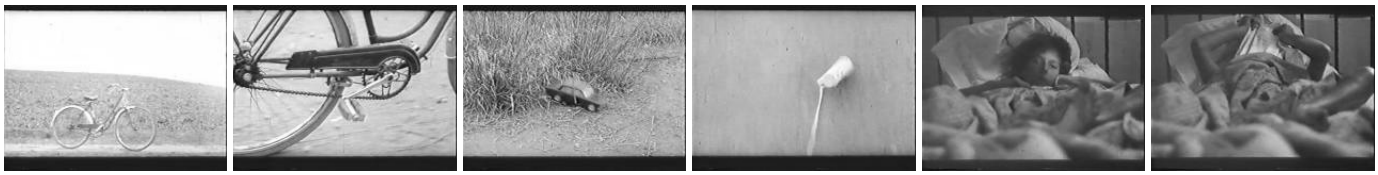
25. Répondre à ses pulsions, percer le mystère, franchir le seuil (366, 367, 370, 373, 374)

Une fois à l'intérieur de la maison, Berta reste immobile. Dans la pénombre, elle observe autour d'elle et examine quelques objets, notamment le manteau et les chaussures de Demetrio, des piles de livres, une assiette pleine habitée par quelques insectes et une peinture (gros plan) représentant le portrait d'une belle femme blonde sur un cheval, en position d'amazone, coiffée d'un grand chapeau à plumes, vêtue à la mode du XIXe siècle. Avant de quitter la demeure, Berta se dirige vers le tricorne du défunt, s'en empare timidement puis l'accroche sur sa bicyclette. Filmée comme on filme les criminels (regards fixes et décidés, pioche à la main, souffle rapide…), Berta semble être une autre personne, possédée par ses désirs, agitée par ses pulsions et ses fantasmes. En s'appropriant le tricorne de Demetrio, Berta fait également preuve d'un comportement fétichiste par lequel elle tentera de continuer sa relation avec le défunt.

26. Transgresser, violer, fétichiser (pl. 375, 384, 385, 388, 391)

L'histoire chimérique de Demetrio, son aura mystérieuse et mystique sont les raisons qui provoquent le départ de Berta du pays de l'enfance et engendrent son voyage au bout de l'adolescence et du fantasme. « Toutes les forces psychiques n'ont de signification que par leur aptitude à éveiller des sentiments. […] Ce qui se déroule en [elle] par la suite est une lutte entre le pouvoir de l'érotisme et les forces qui le refoulent ; ce qui se manifeste de ce combat est un délire[65]. » Après la mort de Demetrio, Berta s'enfonce dans l'isolement et s'abandonne complètement à la conception irrationnelle du monde – celle de Demetrio. Une fois mort, Demetrio semble prendre une importance encore plus grande dans la vie de Berta et du village (ce n'est d'ailleurs qu'une fois décédé que son nom est prononcé).

Après le vol du tricorne, nous assistons à une séquence invraisemblable (de 92:42 à 94:39) où le vélo de Berta et la voiture téléguidée de Luisito s'animent et traversent seuls la route qui va du village à *El brocal de la culebra*. Au plan suivant, nous retrouvons Berta couchée, dans son lit, elle cache son visage sous les couvertures.


27. L'étrangeté du rêve (pl. 436, 437, 439, 442, 445a, 445b)

Ces plans délirants sont les rêves de Berta. Or « on doit considérer les images du rêve comme quelque chose de déformé, derrière quoi il faut chercher autre chose, quelque chose de non déformé mais en un certain sens choquant comme les souvenirs de Hanold derrière ses fantaisies[66] ». L'objet des rêves et du délire de Berta paraît clairement lié à Demetrio : les véhicules avancent sur la route qui la conduisait à lui, le vélo est le moyen de locomotion qu'elle a toujours utilisé pour lui rendre

[65] Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva, op. cit.*, p. 191.
[66] *Ibid.*, p. 203.

visite, et son autonomie folle n'est pas sans évoquer la perte de contrôle de l'adolescence, la folie de l'amour. Quant à la folie de la voiture téléguidée, elle renvoie clairement à la mort de la femme de Demetrio, à la mort de Demetrio et à la fidélité que celui-ci éprouvait pour sa femme morte. De plus, le rêve semble refléter la fatalité qui a décidé que la fuite est précisément le moyen de se livrer à ce que l'on fuit. Dans le deuxième plan sur Berta couchée (en comparaison avec le plan qui précède la séquence de la violation de la maison de Demetrio, plan 362 et plan 445), nous pouvons remarquer des différences significatives dans le comportement et l'attitude de Berta. En effet, si la première fois elle caressait rêveusement son traversin, cette fois-ci elle apparaît plus anxieuse. Elle est agitée, inquiète. Elle cache son visage, l'angoisse l'a étreinte. Le plan suivant (pl. 446) nous laisse deviner qu'elle a volé les piles de la voiture électrique de Luisito. Peut-être les a-t-elle prises pour changer celles de son magnétocassette ? Pour réécouter la musique de son enfance et oublier Demetrio ?... Berta semble être hantée par le discours du défunt qui va jusqu'à troubler son sommeil et altérer son comportement.

28. Rêves et pulsions. Liberté, vol. (pl. 361, 362, 366, 443, 445, 446)

Le film montre les rêves, les fantasmes et les pulsions de la jeune fille comme des phénomènes quotidiens. Ceux-ci ne sont pas représentés par les moyens d'une palette d'astuce (*flash-back*, changement de lumière, de tons ou de couleurs, iris, fondus, musiques, etc.) mais par des plans et des sons d'une simplicité irréelle qui transmettent par là même l'étrangeté du rêve, la fantaisie du quotidien, l'irréalité du vécu, le monde que Berta a dans la tête – ou dans le cœur : le monde intérieur. En cela le monde diégétique du film s'apparente à la fantaisie romantique.

> Le monde du chant romantique, c'est le monde amoureux, le monde que le sujet amoureux a dans la tête : un seul être aimé, mais tout un peuple de figures. […] cette faculté – cette décision – d'élaborer librement une parole toujours nouvelle avec de brefs fragments, dont chacun est à la fois intense et mobile, de place incertaine, c'est ce que dans la musique romantique, on appelle la *Fantaisie*, schubertienne ou shumanienne : *Fantaiseren* ; à la fois

imaginer et improviser : bref, fantasmer, c'est-à-dire produire du romanesque sans construire un roman[67].

## Confusion des sens, mélange des sons

Après le vol, Berta trouve refuge sous l'arbre où elle a enterré le tricorne du défunt. Symbole de communication et d'union, l'arbre permet à Berta de se recueillir et de continuer sa relation avec Demetrio (l'arbre relie la terre et le ciel ; il loge insectes, reptiles et oiseaux ; il réunit tous les éléments : eau, terre, air, feu).

29. Enterrement (pl. 398, 399, 400, 401, 402)

Coiffée du tricorne de Demetrio (de 83:25 à 92:42, 30 plans – du plan 397 au plan 426), Berta observe le monde. À ce moment là, des sons étranges, forts et répétitifs se font entendre : « Ohé ho…Ohé ho ». Ils perturbent Berta qui s'affole et replace le tricorne dans sa sépulture. Cette lallation[68] peut être considérée comme une voix acousmatique, semblable à celle de la mère que l'enfant entend lorsqu'il est dans son ventre (écoute prénatale). Au plan suivant, nous voyons d'où vient cette voix. Elle provient d'un plateau de tournage installé depuis peu dans les environs et dont Berta ignore la présence. Cette voix est transportée et amplifiée par l'usage d'un haut-parleur. Parmi les membres de l'équipe de tournage, une actrice (Arielle Dombasle) répète son texte, extrait de l'*Hypérion* de Friedrich Hölderlin, récité en anglais et traduit en français dans les sous-titres du film : « Mon cœur s'était enfin tranquillisé, pourtant il vivait enterré avec la morte qu'il aimait. Il n'y a rien dont je puisse dire : c'est à moi. Mes êtres chers sont loin ou morts et personne ne hausse la voix pour me parler d'eux ». Ce texte semble indiquer les raisons des actes de Demetrio et de Berta, les motifs de leurs fantasmes – le désir de revoir un être cher, aimé.

[67] Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 256-257.
[68] La lallation est le terme qui désigne les gazouillis des enfants, comme les célèbres « aheu ». À ce sujet on pourra voir Michel Chion, *Le Son* (1998), Paris, Armand Collin, 2004, p. 18-19.

Les mains paniquées de la jeune fille terminent de recouvrir de terre le tricorne et une voix d'homme interroge : « ¿Es de esos antiguos? ¿De esos de tres puntas? Pues no. No aparece señora. » Le chapeau est maintenant bien recouvert (gros plan sur la terre et les mains de Berta). Un plan d'ensemble montre la Mercedes de la veuve de Demetrio et le camion de déménagement de la compagnie *Fausto* garés à l'entrée de *El brocal de la culebra*. Devant la porte de la maison, la femme de Demetrio supervise le travail des déménageurs. Un homme sort de la maison et conclut : « No hay nada señora. No aparece. » Fondu au noir. Lorsque l'image réapparaît, nous sommes au village (plan d'ensemble fixe sur l'entrée de la maison d'Ismael). Luisito récite ses cours de catéchisme. Plusieurs fois il répète, hors-champ: « ¿Cuál es el séptimo mandamiento de la ley de Dios? El séptimo mandamiento de la ley de Dios es no hurtarás. » Cette phrase résonne sur les plans d'un paysage puis d'un champ que Berta dévale en tonneaux. Luisito continue, toujours hors-champ: « ¿Qué nos manda el séptimo mandamiento de la ley de Dios? El séptimo mandamiento de la ley de Dios nos manda respetar los bienes ajenos. » Ces paroles du décalogue qui accompagnent différents plans de Berta proviennent d'une voix acousmatique (Luisito hors-champ), invisible, panoptique, omnisciente et omnipotente. C'est la voix Divine, elle nous rapproche d'une conception panthéiste du monde – qui pourrait être celle de Berta. Dans cette séquence, la perspective sonore du film élargit l'univers de Berta et amplifie la portée de ses actes. Les deux figures féminines et les deux visions du monde qu'elles représentent situent Berta dans un monde confus, vertigineux.

30. Télescopage (pl. 409, 413, 414, 415, 416, 418)

L'actrice du film en préparation, cette belle femme blonde vêtue de blanc apparaît comme l'incarnation du fantasme de Demetrio. Cette femme chimérique et fantasmatique ne tarde d'ailleurs pas à rôder près de *El brocal de la culebra*, à errer autour de la voiture brûlée et à découvrir la tombe du tricorne de Demetrio. Mais ni Berta ni Demetrio, destinataires rêvés de cette matérialisation, ne voient cette scène. Il n'y a aucun regard diégétique pour énoncer ou voir cette apparition, cette

scène existe seulement par et pour le spectateur. Le cinéma réalise les fantasmes.

31. La réalisation du désir (pl. 385, 407, 471, 475, 497)

Le cinéma se présente comme la voie de la réalisation des désirs. Le spectateur du cinéma est alors présenté comme un sujet désirant :

> Así, el espectador del cine es un espectador deseante, y dentro del marco psicoanalítico, tanto el estado de visionado que "construye" a este espectador como el texto fílmico en sí mismo se considera que movilizan las estructuras de la FANTASÍA INCONSCIENTE. […] Por Freud sabemos que "fantasía" hace referencia a la producción psíquica alrededor de un deseo inconsciente por medio de una ESCENA IMAGINARIA en la que el sujeto/soñador, descrito como presente o no, es el protagonista[69].

La *fantasía* n'est alors pas seulement celle de Berta et de son réalisateur, elle est aussi celle du spectateur.

> El espectador cinematográfico de la teoría psicoanalítica del cine es por tanto el « mecanismo » central de toda la operación cinemática. El texto fílmico (cuya afinidad con el sueño está marcada por el hecho de que ambos son "historias contadas con imágenes" que el sujeto se relata a sí mismo) implica a este espectador en un complejo de placer y significado mediante la movilización de estructuras de fantasía, identificación y visión profundamente enraizadas, y lo hace mediante el entrelazamiento de sistemas de narratividad, continuidad y punto de vista[70] .

*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* se présente donc comme un film onirique qui affirme que la réalité fait partie du domaine de l'imaginaire et que le désir est le moteur de tout mouvement – de l'auteur, du personnage et du spectateur. Le fantasme, la fantaisie et le fantastique soutiennent l'ensemble du film. Alors, comme nous l'avait indiqué le cinéaste, il semblerait que le sous-titre du film corresponde de façon plus juste au film que le titre lui-même[71]. Le film est véritablement

[69] Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, traduit de l'américain par José Pavía Cogollos, Barcelona, Paidós, 1999, p. 166.
[70] *Ibid.*, p. 167.
[71] José Luis Guerin, « Origen del proyecto », *loc. cit.*, p. 47.

une fantaisie : « La fantaisie doit avoir l'apparence de l'objectivité et les structures de la subjectivité. Son caractère propre est de susciter un climat magique au sein d'un cadre d'explications rationnelles (réalistes). […] La fantaisie est donc la fiction prépondérante au cinéma. Elle constitue un véritable complexe de réel et d'imaginaire[72].» Le terme *fantasía* apparaît comme un terme crucial qui réunit diverses fonctions à plusieurs niveaux du film. Cette fantaisie (bifurcation, entre-deux, indécision, fantasme) participe du caractère moderne du film. Elle implique une stratégie narrative où le récit se déroule de façon non linéaire, par subtiles digressions (retour en arrière sans *flash-back*), englobant la diégèse dans un temps aux frontières floues, un climat atemporel, une temporalité mythique.

[72] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, éd. 1978 avec une nouvelle préface, p. 171-172.

## VI. « Inventer au fond, c'est se ressouvenir[73] »

*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* est parsemé de citations (explicites ou non) et offre un jeu infini d'intertextualités. Tenter de retrouver toutes les œuvres avec lesquelles le film dialogue serait une enquête impossible. Nous ne la tenterons pas. En revanche, essayer de saisir les liens qui unissent le film à certaines des œuvres qu'il cite (implicitement ou explicitement) peut nous aider à mieux comprendre l'horizon de la pratique et de l'écriture de José Luis Guerin. Nous nous proposons donc d'étudier ici non pas un catalogue de références mais plutôt un réseau intertextuel qui élargit le texte et pointe une perspective – plus qu'une origine. Les personnages et les paysages comme les acteurs, le lieu de tournage et l'écriture de *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* tendent un lien manifeste avec une certaine conception de l'art, du cinéma, de l'écriture et de la pratique cinématographique. C'est ce lien que nous allons examiner.

### Personnages et paysage

Dans la première partie du film (« A ») le cinéaste enregistre le quotidien d'une jeune fille, son univers et ses jeux. L'écriture filmique et l'approche cinématographique du cinéaste s'inspirent alors de la pratique du cinéma documentaire[74]. L'attention est portée vers les gestes les plus quotidiens, le rythme du film est proche du tempo propre à la vie rurale. L'attitude de Berta n'est autre que celle de Silvia Gracia, une jeune fille de treize ans, une actrice non professionnelle (qui n'a d'ailleurs tourné que dans deux films de José Luis Guerin : *Los motivos de Berta* et le court métrage *Souvenirs*, 1985). José Luis Guerin travaille avec « des ''acteurs-médiums'', capables de voir et de faire voir plus que d'agir, et tantôt de rester muets, tantôt d'entretenir une conversation quelconque, infinie, plutôt que de répondre ou de suivre un dialogue[75] ». Dans le film, Silvia Gracia est une « actrice-médium » et Berta un

[73] Gérard de Nerval.
[74] C'est sans doute ce qui a conduit Charles Tesson à considérer *Los motivos de Berta* comme « un documentaire rural stylisé ». Voir son article, « Berlin kino zoo platz », *Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985, p. 51. Sur la relation entre la pratique de Flaherty et la démarche de J. L. Guerin dans ce film, on pourra lire l'article d'Álvaro Arroba, « Playas fósiles », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 53.
[75] Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit*., p. 31.

personnage-spectateur « livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action[76] ». Gilles Deleuze remarque que « le romantisme se proposait déjà ce but […] faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action[77] ». S'il paraît imprudent et malaisé de donner une définition globale d'un mouvement aussi complexe que celui du romantisme qui toucha à tous les secteurs de la pensée, « il ne paraît pas outrancièrement simplificateur d'affirmer qu'un des traits fondamentaux du romantisme, et peut-être un de ceux qui le caractérise le mieux, est d'avoir posé […] l'Art comme rapport au monde[78] ». Le cinéma pour José Luis Guerin apparaît dans ce film comme un art du rapport, un art qui permet de se mettre en rapport avec le monde mais aussi de mettre les éléments de ce monde en rapport, de fixer et de penser ces rapports. Ce qui renvoie directement à la définition du cinéma moderne selon Serge Daney, cinéma qui « a donc fixé, photographié des rapports et non des choses[79] ». Définition qui à son tour rappelle la réplique de Belmondo dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965) lisant un texte d'Elie Faure sur l'art moderne et sur la peinture de Velázquez peintre du « entre », de ce qui se trouve entre les choses, entre les gens[80]. C'est ainsi que dans *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* se mêlent romantisme et modernité (le terme « adolescent » et les thématiques qui lui sont liées se sont d'ailleurs propagés, dans la littérature, à partir du romantisme et dans le cinéma, au fil des films modernes). Dans ce long métrage comme dans de nombreuses peintures romantiques et dans les films modernes, la vie intérieure des personnages n'est pas expliquée mais donnée à voir par leurs comportements, la posture de leurs corps, leur absence rêveuse. « Qui dit *romantisme* dit art moderne[81] ».

[76] *Ibid.*, p. 9.
[77] *Ibid.*, p. 29.
[78] Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit*., p. 73.
[79] Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, *op. cit*., p. 81.
[80] Voir Elie Faure, *Histoire de l'Art. L'Art moderne I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 167.
[81] Charles Baudelaire à l'occasion du Salon de 1846, cité par Ilari Ciseri, *Le Romantisme 1780-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Paris, Edition Gründ, 2004, p. 12.

32. Berta et Demetrio plongés dans leurs rêveries (pl. 277, 203, 272) et un tableau de Dante Gabriel Rossetti *The Day Dream* (1880, Musée Victoria and Albert, Londres, 157, 5 x 92, 7 cm).

Les ruines, l'immensité d'un paysage plat et infini, la période de l'adolescence encline à la rêverie et au fantasme, la rencontre d'un homme fou amoureux remplissent l'univers de Berta d'une atmosphère proprement romantique. Demetrio est, de fait, un personnage romantique comme on n'en fait plus. Son accoutrement et ses portraits rappellent les représentations de Werther, de Goethe ou de Schiller (la ressemblance avec Schiller est même plutôt frappante).

33. Une représentation de Werther, image populaire contemporaine de l'œuvre, présente dans de nombreux livres et un portrait de Schiller (tiré de l'*Encyclopaedia Universalis*).

Si les plans du paysage de Sotoluengo et des environs sont, comme le revendique José Luis Guerin, inspirés des films du cinéaste ukrainien Alexandre Dovjenko (réalisateur, entres autres, de la « trilogie ukrainienne » : *Zvenigora*, 1928 ; *Arsenal*, 1928 ; *Terre*, 1930), ils n'en restent pas moins reliés à une certaine conception du paysage propre aux romantiques comme nous pouvons le constater en observant certains tableaux de Caspar David Friedrich où l'organisation spatiale (rapport ciel/terre ; petites silhouettes en contre-jour ; horizon infini, etc.) peut rappeler certains plans de *Los motivos de Berta*.

34. *L'après-midi*, 1820, 22x31 ; *Paysage nocturne avec deux hommes*, 1830, 25x31, St Petersbourg, musée de l'Ermitage; *Sturzacker*, 1825, 35x48, Hambourg, Kunsthalle. Trois tableaux de Caspar David Friedrich, ils perdent ici de leur splendeur dans de mauvaises reproductions en noir et blanc mais permettent toutefois d'apprécier la similitude avec l'organisation et la perception du paysage de *Los motivos de Berta.*

En relisant les mots de Friedrich Schlegel au sujet du « genre romantique » on peut déceler d'autres liens encore entre ce film de José Luis Guerin et le romantisme, des liens qui se recouvriraient alors jusque dans la forme même du film:

> Le genre poétique romantique est encore en devenir, c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie: car en un certain sens, toute poésie est ou doit être romantique[82].

## Acteurs et lieu de tournage

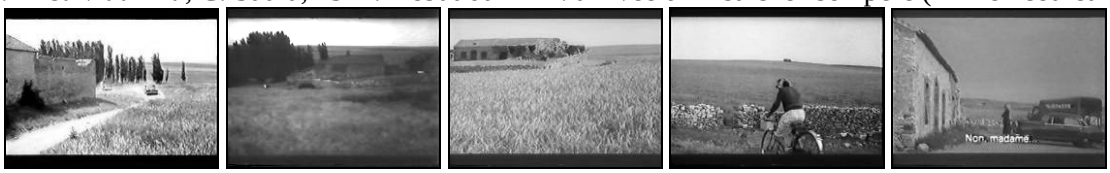
Les personnages du film ne sont pas tous des acteurs non professionnels. Le choix des acteurs professionnels comme des lieux de tournage semble alors être influencé par la relation qu'ils entretiennent avec certains films, avec l'histoire du cinéma. Dès lors, c'est également avec cette histoire que le film entre en relation. Le film devient réflexif, il fixe les rapports qu'il tend avec l'histoire du cinéma. Le cinéma se pense dans son rapport à lui-même sans toutefois se laisser enfermer dans ce seul rapport.

Dans le deuxième mouvement du film apparaît Arielle Dombasle incarnant la femme spectrale de Demetrio, participant à un tournage dont nous ne savons rien. Admirateur du cinéma français et principalement de la Nouvelle Vague, José Luis Guerin découvre Arielle Dombasle dans les films d'Eric Rohmer (en 1978 elle apparaissait dans le film *Perceval le Gallois*, en 1982 dans *Le Beau mariage* et, en 1983, dans *Pauline à la plage*). Arielle Dombasle avait également joué dans *Tess* (1980) de Roman Polanski, *Laissé inachevé à Tokyo* (1982) d'Olivier Assayas et *La Belle captive* (1983) d'Alain Robbe-Grillet. La présence de Jean-Louis Valero comme interprète de la musique du film de José Luis Guerin (il accompagne au piano la voix d'Arielle Dombasle pour le lied *Das Wandern* de F. Schubert) renforce encore ce lien avec le cinéma d'Eric Rohmer. En effet, le musicien français a travaillé comme

[82] Friedrich Schlegel, « Fragments critiques (fragments 116) », *L'Absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 112.

compositeur de la plupart des films du cinéaste français depuis *La Femme de l'aviateur* (1981) jusqu'à *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007). Toutefois, au départ, le rôle de cette mystérieuse femme fantôme avait été pensé pour une autre actrice : Géraldine Chaplin, muse de Carlos Saura que José Luis Guerin admirait et qu'il aurait aimé filmer[83]. Celle-ci n'aurait peut-être pas refusé si, au même moment, elle ne devait participer à un autre tournage[84]. Séduit par Géraldine Chaplin et touché par le cinéma de Carlos Saura de cette époque, José Luis Guerin suit le cinéaste aragonais dans ses tournages[85]. Il connaît la province de Ségovie et rencontre l'acteur Iñaki Aierra (Demetrio) sur le tournage de *Dulces horas* (1981), dans la province de Ségovie où Carlos Saura avait déjà tourné. De fait, une grande partie du film *Elisa vida mía* (1977) se déroulait dans cette province, à Melque de Cercos, dans la même vieille maison délabrée que celle utilisée par José Luis Guerin. Rappelons aussi qu'avant *Los motivos de Berta,* José Luis Guerin avait déjà tourné dans cette maison. En 1979, il y avait réalisé un film au titre évocateur *Memorias de un paisaje* qui commençait par ces mots : « Yo ya he estado aquí » (phrase plusieurs fois répétée dans ce film).

35. *Elisa vida mía*, C. Saura, 1977. Début du film : arrivée d'Elisa chez son père (film en couleurs).




36. Quelques plans autour de *El brocal de la culebra*, dans *Los motivos...* (pl. 394, 122, 472, 128, 415)

[83] Ces informations proviennent de la revue *Nosferatu* nº 9, *op. cit.*, p. 39. De même, le fait qu'Antonio Saura rédigea un court article pour le dossier de presse du film (dossier de presse réalisé par la maison de production P.C. Guerin consultable à la filmoteca de Madrid) atteste sans doute, à sa manière, du lien qui unissait Guerin à la famille Saura. Antonio Saura, « Acerca de Los Motivos de Berta », reproduit dans *Surcando en el jardín dorado*, *op. cit*., p. 55. Dans cet article, le peintre qualifie le film de « realismo mágico », il se dit sensible au traitement du paysage (« escenario mental ») au mélange de réalité et de fantasmagorie construit par le film et à l'univers ambigu de la jeune adolescente. Dans ce même dossier de presse on pouvait lire un article de Miguel Marías, « Discreta osadía », également reproduit dans *Ibid.*, p. 55-57.

[84] Peut-être celui d'Alain Resnais, *La Vie est un roman* (1983) ou celui de Jacques Rivette, *L'Amour par terre* (1984).

[85] Voir dans la pré-filmographie en annexe le court métrage *Apuntes de un rodaje* (1982).

*Sudden light*, un poème de Dante Gabriel Rossetti (peintre et poète préraphaélite d'esthétique et sensibilité romantique, auteur du tableau cité plus haut *The Day Dream*), commence par ces vers, forts similaires : « I have been here before / But when or how I cannot tell ». Ce poème se trouve dans un recueil intitulé *The House of Life* dont l'histoire mérite peut-être d'être rappelée ici.

> En 1869, Dante Gabriel Rossetti décide de faire exhumer le cercueil de sa femme décédée sept ans auparavant afin de récupérer les sonnets qu'il y avait déposé dans un geste impulsif de chagrin et de regrets […] le précieux carnet de poèmes qu'il retrouve a subi les effets de la moisissure et souffert de son séjour outre-tombe. […] Il faudra des mois à Rossetti et à ses amis pour parvenir à rendre aux poèmes leur intégrité au prix parfois de longues réécritures[86].

« Yo ya he estado aquí », en commençant son court métrage (prémisse du long) par ces mots José Luis Guerin affirme une fidélité instinctive, inconditionnelle et quasi inévitable à une certaine vision et praxis du cinéma. Inéluctablement, il se dirige vers un lieu de désir, un lieu fantasmatique: la modernité cinématographique (dont le cinéma de Carlos Saura des années 1970 était un des rares exemples espagnols). « Yo ya he estado aquí », ce souvenir diffus, ces mots explicatifs autant que divinatoires (dans le film le ton de l'énonciation est plutôt de l'ordre de l'incertitude...) défendent également la vision romantique d'un monde énigmatique, mystérieux où le hasard n'existe pas, où les morts peuvent être les motifs cachés d'un retour sur des lieux (comme Dante Gabriel Rossetti ou Demetrio), les mobiles d'un mouvement, les repères d'un univers[87].

Ce retour sur des lieux déjà filmés est aussi une façon pour José Luis Guerin de s'approcher du cinéma moderne. D'autres liens encore apparaissent avec d'autres films modernes. En effet, Melque de Cercos (*Sotoluengo*), village typique de Castille, peut faire penser à Hoyuelos (qui se trouve à une dizaine de km) où Víctor Erice tourna *El espíritu de la colmena* (1973). Outre de nombreux thèmes (comme celui de

[86] Laurence Roussillon-Constanti, « The house of life, tombeau de l'écriture : Dante Gabriel Rossetti à l'épreuve du sonnet », *Le Sonnet au risque du sonnet*, Bertrand Degott, Pierre Garrigues (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 95.

[87] Au sujet de la répétition et du retour dans le cinéma on pourra voir le livre au titre analogue : Jordi Balló et Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí*, Barcelona, Anagrama, 2005 (l'introduction fait référence au texte de D. G. Rossetti et à la pièce de J. B. Priestley qui en serait inspirée, *I have been here before*...).

l'enfance, de la rencontre, de la capacité des enfants à s'imaginer des histoires) on peut trouver de nombreux échos entre ces deux films même s'il faut aussi noter qu'ils différent dans leurs rythmes, leurs traitements narratifs comme dans leurs façons de travailler la lumière et le son. De même, en ce qui concerne le rôle du cinéma dans ces deux films, comme le remarque Miguel Ángel Lomillos, dans le film de Víctor Erice, le cinéma « actionne » le récit filmique, tandis que dans le film de José Luis Guerin le cinéma le « sanctionne »[88].

37. Quelques plans du film *El espíritu de la colmena*, V. Erice, 1973.

38. Quelques plans du film *Los motivos de Berta*, J. L. Guerin, 1984. (pl. 125, 374, 489, 57, 62)

Les échos cinématographiques que nous pouvons repérer dans le film de José Luis Guerin ne s'arrêtent toutefois pas aux frontières de la Castille (nous avons déjà évoqué les relations avec le cinéma d'Éric Rohmer). En examinant l'écriture à l'œuvre dans *Los motivos de Berta*, nous pouvons également penser à un autre cinéaste moderne, dont nous avons commenté nombre de ses *notes sur le cinématographe* : Robert Bresson. Les films *Au hasard Balthazar* (1966) et *Mouchette* (1967) ne sauraient être éludés au moment d'analyser *Los motivos de Berta.* Beaucoup de motifs et de figures se répondent dans ces trois films (entre autres : la jeune adolescente vivant dans un monde rural, la confrontation avec la mort, le noir et blanc, le traitement de la bande sonore). De fait, le premier plan de *Los motivos de Berta* pourrait presque reprendre la suite du dernier plan du film *Au hasard Balthasar* et la fin de *Los motivos de Berta* nous conforte dans cette idée, sinon : pourquoi ce braiement soutenu et insistant dans la bande sonore alors que nous n'avons vu aucun âne tout au long du film? (Braiement également présent à la huitième minute du film, pendant le jeu de cache-cache). Et puis comment, en voyant le premier plan cadrant Berta, ne pas se rappeler

[88] Voir l'article de Miguel Ángel Lomillos, « Cuando el metacine se convierte en meta », *Banda aparte*, n° 12, p. 26.

*Mouchette* se cachant dans les blés? (La vie de Berta est toutefois bien plus joyeuse que celle, vraiment noire, de Mouchette, différence signifiée par les cadrages des plans cités ci-dessous : Mouchette est écrasée, Berta est conquérante). Comment, en découvrant Berta attendant Ismael avec son bidon de lait, ne pas se souvenir encore de Mouchette? Et encore, comment ne pas penser au suicide de Mouchette en observant Berta se jeter dans des pentes tel un tonneau (Berta expérimente l'ordalie, Mouchette se suicide) ? Le traitement minutieux de la bande sonore et la fragmentation de l'espace sont aussi des traits stylistiques que nous retrouvons dans ces deux films.

39. Un plan de *Au hasard Baltasar* (dernier plan du film) et trois plans de *Mouchette*

40. *Los motivos de Berta* (plans 1, 6, 11, 419)

Dans son film, José Luis Guerin actualise une pratique et une conception de l'écriture filmique bien plus qu'il ne répète une production. La distance qui sépare – autant qu'elle unit – l'écriture du cinéaste de celles des différents auteurs du cinéma moderne cités nous rappelle que le geste créatif intègre la différence dans la répétition. Différer c'est indiquer non pas une origine mais un devenir. Le cinéma de José Luis Guerin semble ainsi se diriger vers une modernité dont la nature même est de n'avoir pas encore eu lieu : « croyance sans credo, croire en la modernité c'est croire qu'elle ne s'est pas encore produite[89] ».

[89] Alexis Nouss, *La Modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 125.

**Bifurcation**

Le film *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* s'élabore par des effets de retours, de différences et de répétitions (rimes et variations, tournage sur des lieux déjà filmés, références et citations, retours, *après-coup* du choc ; etc.) qui concourent à donner au film une atmosphère atemporelle et un rythme cyclique. Ce développement participe à la structuration du film en trois mouvements (A-B-A'). Dans sa relation à l'histoire du cinéma – et à l'histoire de l'art en général (littérature, musique, peinture) – l'écart et l'éloignement que le film instaure envers les œuvres dont il porte la trace ont toute leur importance. « (Être moderne n'est-ce pas connaître vraiment ce qu'on ne peut pas recommencer ?)[90] ». En reconduisant certaines pratiques pour les faire différer, en se réappropriant certains points de l'histoire du cinéma, en dialoguant avec quelques thèmes, figures et motifs de l'histoire de l'art, l'écriture à l'œuvre dans ce premier long métrage de José Luis Guerin étend les limites de son texte et indique une position dans l'esthétique cinématographique. La modernité cinématographique que l'on repère dans ce film apparaît alors plus comme l'horizon d'une pratique que comme l'origine d'une écriture. L'héritage que nous pouvons y percevoir n'est pas à entendre comme le poids d'un passé pesant sur le présent d'une pratique, mais plutôt comme l'adoption élective d'une certaine histoire du cinéma de la part du cinéaste. « Il s'agit en quelque sorte d'hériter du passé sans être agi par *lui*, autrement dit de reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été[91]. » L'écriture à l'œuvre dans *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* n'apparaît donc pas comme assujettie à un passé ou une tradition mais propose plutôt l'ouverture d'un présent. L'écriture filmique de José Luis Guerin se présente alors comme une brèche, elle apparaît comme « un compromis entre une liberté et un souvenir[92] ». Les formes et motifs du film que l'on peut relier à d'autres formes et motifs de l'histoire de l'art et du cinéma sont à considérer comme des fantômes choisis. Des fantômes choisis qui ne cessent pas pour autant de hanter l'écriture du cinéaste car l'écriture « n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa

[90] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 79.
[91] Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 15.
[92] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Éditions du Seuil, 1972, p. 20.

durée[93] ». Dans ce premier long métrage, la modernité apparaît bel et bien comme l'horizon et l'obsession du cinéma de José Luis Guerin. La distance qui sépare les œuvres qui hantent le film au film lui-même est un intervalle vaporeux, atmosphérique. L'atmosphère est dans l'entre-temps et dans l'entre-plan. La modernité semble se loger dans l'espace de l'écho et des résonances, dans la différence, l'écart et la distance que le film instaure à l'égard des œuvres avec lesquelles il dialogue. « Quand je répète : modernité, modernité, on n'a pas fini le deuxième mot qu'elle a déjà changé. C'est pourquoi il n'y en a que pour les malins du jour. Le rire dont l'écho retentit dans l'avenir est celui du présent qui reste présent. La modernité, c'est lui[94]. »

[93] *Ibid.*
[94] Henri Meschonnic, *Modernité, modernité* (1988), Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

*« On peut revenir en arrière et voir ce qu'on veut si on s'en souvient. », Huw Morgan dans le film How Green Was My Valley (1941) de John Ford.*

# Chapitre 3
# CINÉMA DE *FRICTION* (*Innisfree*, 1990)

*Innisfree* est le nom d'un lieu mythique imaginé en 1890 par le poète irlandais William Butler Yeats (1865-1939) dans son célèbre poème, *The lake isle of Innisfree.* En 1951, le cinéaste John Ford (1894-1973) planta dans ce lieu imaginaire le décor de *The Quiet Man*[1], film qu'il tourna en Irlande, dans le village de Cong[2] et ses environs. Près de quarante ans plus tard, c'est dans ce même territoire que José Luis Guerin choisit de situer son deuxième long métrage : *Innisfree*.

[1] *The Quiet Man* fut tourné en 1951, il est sorti en salle en 1952. L'histoire du film (la diégèse) se passe en 1927. Les personnages principaux sont interprétés par John Wayne (Sean Thornton), Maureen O'Hara (Mary Kate Danaher), Victor Mc Laglen (« Red », Will Danaher), Barry Fitzgerald (Michaleen Flynn), Ward Bond (le père Peter Lonergan), Mildred Natwick (Sarah Tillane), Francis Ford (Dan Tobin), Eileen Crowe (Mrs Elizabeth Playfair), Arthur Shields (le père Playfair). Durée : 123 min.

[2] Le village de Cong (*Conga Fheichín* ou *Cúnga Fheichín* en irlandais) est situé à l'Ouest de l'île, dans le Comté de Mayo où vécurent les parents de John Ford.

**THE LAKE ISLE OF INNISFREE**

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honeybee,
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple a glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

William Butler Yeats, 1890

**L'ÎLE SUR LE LAC, À INNISFREE** [3]

Que je me lève et je parte, que je parte pour Innisfree,
Que je me bâtisse là une hutte, faite d'argile et de joncs.
J'aurai neuf rangs de haricots, j'aurai une ruche
Et dans ma clairière je vivrai seul, devenu le bruit des abeilles.

Et là j'aurai quelque paix car goutte à goutte la paix retombe
Des brumes du matin sur l'herbe où le grillon chante,
Et là minuit n'est qu'une lueur et midi est un rayon rouge
Et d'ailes de passereaux déborde le ciel du soir.

Que je me lève et je parte, car nuit et jour
J'entends clapoter l'eau paisible contre la rive.
Vais-je sur la grand route ou le pavé incolore,
Je l'entends dans l'âme du cœur.

Traduit par Yves Bonnefoy en 1989

[3] *Innisfree* est un nom gaélique qui signifie île (*innis*) libre (*free*), l'Irlande natale de W.B.Yeats (1865-1939). Yves Bonnefoy, qui a traduit ce poème en langue française, commente à son propos : « Yeats, Fleet Street, à Londres, a entendu dans une vitrine le bruit d'une petite fontaine, dans l'eau de laquelle danse une boule de bois. Ce tintement de l'eau éveille ses souvenirs, rapporte-t-il dans une lettre, et suscite ces strophes où il perçoit la première "musique" dont il se sente vraiment l'auteur. – Il avait lu *Walden*, de Thoreau. », *W.B. Yeats Quarante-cinq poèmes suivis de La Résurrection*, Paris, Gallimard, édition bilingue, 1993, p. 38-39 et p. 205 pour la note.

## I. Un titre, déjà une histoire

Lieu conçu par un poète en exil, incarné par un cinéaste hollywoodien puis évoqué et revisité par José Luis Guerin, *Innisfree* est un pays où le poème se mêle au document, l'imaginaire participe à la réalité, le documentaire se nourrit de la fiction. C'est cette contrée mi-réelle, mi-imaginaire que José Luis Guerin nous invite à découvrir, à observer, à connaître. Avec *Innisfree*, nous entrons dans les profondeurs d'un village où, un jour, une équipe de tournage venue d'Amérique apporta, durant six semaines, travail, argent, joie et gaieté. Une fois le tournage terminé, les habitants de cette contrée Irlandaise (Cong) intégrèrent l'univers du film à leur vie quotidienne.

> El origen estricto [de *Innisfree*], si tengo que fijar alguno, fue durante un viaje por Irlanda, cuando me detuve a beber una pinta en el pub de un pequeño municipio donde un entrañable colectivo de gente bebía, cantaba y hablaba de John Ford. Era curioso. Un pueblo de granjeros y pescadores en cuyos hogares puedes descubrir viejos retratos de juventud en los que el morador posa junto a John Wayne, Maureen O'Hara …viejas fotografías que comparten las repisas junto a la cruz de Santa Brígida o al souvenir de la última visita del Papa[4].

*Innisfree* est donc le fruit d'un voyage en Irlande au cours duquel José Luis Guerin découvre dans le réel les traces d'une fiction. José Luis Guerin commence donc à imaginer un film dont le tournage est rendu urgent par l'âge avancé des anciens seconds rôles du film de Ford, devenus habitants d'*Innisfree*.

[4] José Luis Guerin dans une interview réalisée par Mirito Torreiro et Quim Casas pour la revue *Dirigido por*, n° 186, 1990, p. 11-14. Pour une approche détaillée du film voir la fiche réalisée par Rafael R. Tranche, « Innisfree 1990 », *Antología crítica del cine español 1906-1995*, *op. cit.*, p. 912-914 et l'article d'Eloy Enciso Cachafeiro, « Volver a Innisfree », *Elegías íntimas*, Hilario J. Rodríguez (ed.), Madrid, Ocho y Medio, 2008, p. 374-380. L'article de Miguel Marías, « El hombre tranquilo y sus raices », ainsi que l'interview de Mercedes Fonseca, « José Luis Guerin : una mirada atenta », parus tous deux dans *Viridiana*, n° 3, sept. 1992, respectivement p. 187-193 et p.195-205, peuvent également éclairer l'origine du projet du film.

## Réalisation

C'est avec Gerardo Gormezano – son fidèle ami et directeur de photographie – que José Luis Guerin se rend dans le comté de Mayo. Les repérages durent près d'un an. Avant d'allumer les caméras, le cinéaste passe trois mois auprès de ceux qui vont devenir les personnages de son film (dans les boni du coffret DVD, quelques extraits du casting et des repérages sont proposés). Le tournage dure cinq semaines (du 05 septembre au 10 octobre 1988), il se réalise dans plusieurs petits villages du comté de Mayo, principalement à Cong. Il mobilise plusieurs personnes dont les habitants du village (les personnes qui vécurent l'heureuse époque du tournage), leurs descendants (enfants, petits enfants), le professeur de l'école de la commune, des amis ainsi que des membres de la famille de John Ford[5] et une jeune actrice professionnelle (une seule) : l'auto-stoppeuse que José Luis Guerin prend en route, avant d'arriver au village. Le montage du film s'élabore sur 16 mois. Le film réalisé dure 108 minutes, il est composé de 1575 plans.

## Vers l'analyse

Le film se déroule comme un voyage: arrivée, séjour, départ. Nous arrivons à *Innisfree* par un travelling avant et nous repartons avec un long travelling arrière. Dès le départ, le point de vue du film est affirmé comme celui d'un voyageur qui s'installe un temps puis repart. La démarche du cinéaste-voyageur est ici « plus proche de la démarche du voyageur "antique" qui séjourne que du voyageur contemporain qui visite[6]». La complexité du film rend délicat tout découpage général de sa structure. Le film mélange les temps (quotidien, mythique, historique ; passé, présent, futur), mêle les plans (les siens et ceux de Ford), tissent les différentes histoires qui fondent *Innisfree* (rêves, souvenirs, témoignages, mises en scène, etc.). José Luis Guerin interroge et enquête : qui habite aujourd'hui les paysages du film de John Ford? Comment vivent ces gens? De quoi parlent-ils? (questions posées lors de la séquence de la projection de *The Quiet Man* à *Innisfree*, de 77:47 à 81:53). Avec *Innisfree*, José Luis Guerin éteint les fausses clartés qui illuminent une vision rationnalisante et segmentée du monde (vision qui

[5] Les cousins de John Ford nous font visiter les ruines du cottage familial, Cyril Cusack est la voix-off qui récite le poème de W.B Yeats, Lord Killanin fait quelques apparitions,…
[6] Eléonore Béquignon, *L'Œuvre cinématographique de José Luis Guerin*, *op. cit*., p. 21.

fonctionne par désarticulation et morcellements opposables : passé-présent ; réel-imaginaire ; document-poème ; fiction- documentaire). Le cinéaste nous place à la croisée des chemins, dans les articulations du temps, aux points stratégiques d'une histoire. Il s'engage dans un espace à explorer, entre fiction et documentaire, entre vécu et fantasmé.

La conjonction que propose *Innisfree* (*et* fiction *et* documentaire), le voyage qu'offre le film (dont l'arrivée est un retour qui sonne un nouveau départ) forment le pivot qui mettra en mouvement son analyse. Nous commencerons par étudier les procédés cinématographiques mis en œuvre pour évoquer l'absence, pour rendre les absents présents. Nous poursuivrons l'analyse en considérant la façon dont le film articule et fait coexister les temps (le passé qui se conserve, le présent qui passe, l'avenir qui se dessine), les légendes (celtiques et fordiennes) et les histoires (la guerre, le tournage d'un film, etc.). Nous terminerons par l'examen de la stratégie et de l'écriture à l'œuvre.

## II. Retour vers un nouveau départ

Dans cette première partie nous nous appliquerons à repérer d'où et à analyser comment José Luis Guerin présente *Innisfree*. Nous commencerons par le commencement, à savoir, le prologue du film, préliminaire qui expose les motifs centraux de *Innisfree* : voir ce qui n'est plus, entendre ceux qui ne sont plus à travers ceux qui résistent et ce qui dure. Cette introduction du film nous permettra d'analyser certaines des figures mises en œuvre pour évoquer, présenter ou représenter l'absence (témoignage, citation, allusion, reprise). Par la suite, nous chercherons au fil du film d'autres figures et d'autres procédés mis en œuvre pour figurer l'absence (incrustation, surimpression, fondu, reconstitution, etc.).

### Présences d'absence

Au tout début du film, 12 plans (de 00:09 à 02:00). La caméra glisse le long de petits murets et caresse de grosses pierres. Non loin de ce qu'il reste d'une cheminée où un feu brûle encore, deux hommes discutent et nous aident à nous situer : nous visitons les ruines d'un cottage. Les hommes se souviennent : là il y avait la porte, là-bas la cheminée... (plan américain, panoramique d'accompagnement, plan rapproché). Comme amenée par le vent, une joyeuse mélodie (extraite de la bande sonore de *The Quiet Man)* vient s'ajouter à ces voix masculines (durant 20 secondes, de 00:19 à 00:38). Le film commence donc par cette étrange visite de ce qu'il reste du cottage où fut tourné *The Quiet Man* (le cottage de Sean Thornton-John Wayne et Mary Kate Danaher-Maureen O'Hara).

41. Visiter le passé, voir ce qui n'est plus (pl. 1, 4, 7, 11, 12)

Dès son début, *Innisfree* s'inscrit dans un lieu qui, tout à la fois, rappelle un passé, indique une présence, montre une absence, éveille les souvenirs et évoque l'oubli. Le cottage que nous visitons résiste, perdure et continue de se délabrer dans un même temps. Les souvenirs et les

témoignages des deux hommes apparaissent alors comme les pierres manquantes de la ruine. La visite s'organise principalement autour de ce qui n'est plus. Plus qu'à connaître actuellement les hommes qui sont en train de lui parler, le spectateur est invité à se figurer ceux qui étaient là avant, dans un cottage rangé, propre, entretenu. « C'est paradoxalement la force de l'absence qui s'impose en elles [les ruines] ; voilà ce qui produit son effet sur le contemplateur. La perte de la forme, la menace de la disparition fondent une expérience originale qui est la présence d'absence[7]. »

Cette séquence révèle plus de choses qu'elle n'en montre : la présence n'est pas le présent, la réalité n'est pas le réel et ne se résume ni au visible, ni au tangible. Le regard n'est pas la vue, il peut viser au-delà des apparences, il est le médium d'une métamorphose incessante. Peuplé de souvenirs, il est à la fois filtre, tamis et engrais. C'est ainsi qu'au milieu d'une ruine, les souvenirs qui hantent le regard et habitent les paroles des cousins O'Feeny[8] nous aident à (re)créer un espace, à combler les vides creusés par le passage du temps, à organiser et choisir ce que l'on veut y voir, y regarder et y entendre. Notre vue peut rester très proche des pierres et des corps mais notre regard est invité à aller voir plus avant, au-delà du cadre, ailleurs. De même, notre écoute est sollicitée à plusieurs niveaux qui se connectent et se complètent. La mélodie extra-diégétique renvoie à l'univers fordien de *The Quiet Man*, le bruit du vent évoque la nature environnante (la verte Erine) tandis que les dialogues nous invitent à voir ce qui n'est plus, tout en écoutant ceux qui sont là, avec leurs voix, leurs intonations et leurs accents. Pendant cette visite du cottage une troisième voix se fait entendre (au 8$^{e}$ plan, à 01:12). Bientôt, elle recouvre les voix des cousins de Ford qui continuent de se rappeler le cottage. Cette troisième voix, claire, masculine, nous apprend que les O'Feeny étaient des petits fermiers et nous renseigne sur le système d'héritage en Irlande. Le spectateur qui entre dans le film en espérant voir un documentaire interprète quasi instinctivement cette

[7] Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, p. 29.

[8] Il s'agit des cousins de John Ford, membres de la famille « O'Fenny ». Le vrai nom de John Ford était Sean Aloysius O'Fearna (selon le propre cinéaste) ou John O'Feeney (dans certaine biographies) ou John Martin Feeney (selon l'état civil de Cape Elizabeth, état du Maine, USA). Dans les sous-titres du film on lit « O'Feeny », nous garderons cette orthographe. John O' Feeney, son père, était né à Spiddall, un petit village de la contrée de Galway et sa mère Barbara Curran, « Abby», venait de l'île d'Aran.

troisième voix comme l'habituelle, traditionnelle et conventionnelle voix-off. Mais bien vite (plan 14, à 02:20) cette interprétation est démentie et la troisième voix identifiée, désacousmatisée: il s'agit de Michael Killanin, un vieil ami de John Ford[9]. Tandis que sa femme attise le feu dans la cheminée (plan 13, scène typique de beaucoup de films de Ford et qui rappelle le feu de la séquence précédente), M. Killanin lit une vieille lettre adressée par John Ford depuis Nairobi, pendant la guerre (regard de M. Killanin vers sa femme hors-champ). La lecture finie, M. Killanin sourit : « C'était bien lui[10] », il indique du doigt la signature de Ford (plan rapproché de la lettre, John Ford signe Jack au-dessus d'un trèfle, emblème de l'Irlande). La signature se fond avec le plan suivant : un chemin de fer vu en plongée depuis le train (à 02:42). Le train se met à avancer, les rails défilent sous nos yeux, une des mélodies de *The Quiet Man* se fait de nouveau entendre et la lecture d'une autre lettre commence (toujours par M. Killanin) ; une lettre au sujet du projet du film *The Quiet Man* dans laquelle Ford avertit Killanin de sa prochaine venue en Irlande pour le tournage d'un film.

42. Madame et Monsieur Killanin (plans 13-17)

C'est donc par l'utilisation de ponts sonores et avec un effet de surprise (désacousmatisation d'une voix que l'on pouvait penser *off*) que nous passons de la maison de Ford à celle de Killanin, du cercle familial au cercle amical et de la vie privée à la vie sociale et professionnelle. De même, la présence des mélodies du film *The Quiet Man* contribue à relier ces différentes sphères de la vie de John Ford et nous ouvre la voie (/voix) vers l'univers fordien, nous mettent en route vers *Innisfree*. Dans cette deuxième séquence nous apprenons que Michael Killanin participa

[9] Lors du tournage de *The Quiet Man*, John Ford s'était associé à Lord Killanin et à Brian Demond Hunst pour fonder une société de production *Four Provinces films*, dont le but était d'assumer une production nationale.

[10] Afin d'alléger la lecture de ce travail, je présenterai les paroles prononcées dans *Innisfree* dans leur version française (proposée dans les sous-titres du film). Seule la bande sonore de la séquence de l'arrivée en gare de Castletown (bande sonore du film *The Quiet Man*, voir ci-dessous) sera proposée en version originale afin de souligner la citation explicite du film de Ford dans le film de Guerin.

à la réalisation de quelques films de John Ford. Au moment où José Luis Guerin tourne *Innisfree*, Michael Killanin est, de fait, un des rares survivants de l'équipe fordienne des films irlandais (*The Quiet Man* et *The Rising of the Moon*[11], 1957). C'est d'ailleurs ce que nous rappelle, un peu plus tard dans le film (à 09:32), un doigt pointé sur les noms d'une affiche du film *The Rising of the Moon.* La voix qui accompagne les mouvements du doigt énonce sur chaque nom : « dead… dead… dead » : M. Killanin échappe à la sentence : « not dead ». L'affiche du film ressemble à une stèle funéraire, qui, dans une comparaison affirmée, suit directement le plan de la pierre tombale de la famille de Ford.

43. « …Dead…Dead … Not dead » (pl. 113, 114, 116)

## Reconstitution

À la fin du prologue, lorsque le train s'arrête (à 03:09), nous arrivons dans une vieille gare qui semble abandonnée: « Castletown ! » crie un chef de gare invisible. C'est dans cette même gare que descendait Sean Thornton (John Wayne) au tout début de *The Quiet Man.* De fait, tous les cadrages des plans de cette gare présentés dans *Innisfree* (17 plans) sont identiques à ceux élaborés par John Ford trente sept ans auparavant. Ces plans se présentent comme des citations indirectes, implicites. En reprenant les termes et la typologie genettienne nous dirons que ces plans sont des allusions (même cadrages mais plans différents) au film de Ford. La bande sonore, elle, est une citation directe, explicite, elle est celle du film de Ford où le père catholique Peter Lonergan (Ward Bond) raconte l'action en *flash-back* :

> Now, I'll begin at the beginning. A fine soft day in the spring it was when the train pulled into Castletown three hours late as usual, and himself got off. He didn't have the look of an American tourist at

[11] Parmi les interprètes de cet autre film tourné en Irlande par Ford, on retrouve également Cyril Cusack qui est la voix du poème de Yeats dans *Innisfree*… Nous y reviendrons.

all about him. Not a camera on him. And what was worse, not even a fishing rod […][12].

La bande sonore de *The Quiet Man* habite les plans d'*Innisfree* qui reprennent les cadres de *The Quiet Man*… Allusion et citation s'entremêlent, imbriquent les deux films tout en dégageant leurs différences, leurs ressemblances, leurs rapports. Un jeu de rimes s'établit entre les plans de José Luis Guerin et ceux de Ford, plans que nous sommes invités à comparer mentalement dans le film de José Luis Guerin.

44. L'arrivée en gare de Castletown filmée par Ford (choix de plans) puis par Guerin (pl. 18, 21, 22, 23, 27, 30, 31, 32, 33, 34)

[12] « Bon, commençons par le commencement, un beau jour de printemps, le train arriva à Castletown avec, comme d'habitude, trois heures de retard. Il est descendu. Il n'avait pas l'air d'un touriste américain. Pas de caméra et, pire encore, même pas une canne à pêche. »

Cette arrivée en gare de Castletown confirme le point de vue du film, affirme la vision du cinéaste et déploie le regard du spectateur. « La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture[13]. » José Luis Guerin-spectateur connaît bien les plans de Ford-cinéaste, il les retrouve à travers son regard, il y fonde et y fond sa vision offrant dès lors un double regard au spectateur de son film. C'est le regard du spectateur mis en abyme : un spectateur devient cinéaste et offre à ses spectateurs les plans qu'il a vus et aimés en tant que spectateur. La bande son étant restée intacte, le vide et l'absence qui habitent les plans d'*Innisfree* deviennent le centre des images, le cœur de la séquence et du montage. De même, le laps de temps qui sépare le film de José Luis Guerin de celui de John Ford est l'ellipse fondatrice du film, son motif central. Dans cette séquence, les personnages ont été comme effacés. Où sont-ils passés? Qui peut les voir et nous parler d'eux ? Le cinéma embaume les êtres, les souvenirs se les rappellent, le son les convie. La citation ex-cite le spectateur, le solli-cite. « La substance de la lecture (sollicitation et excitation) est la citation ; la substance de l'écriture (récriture) est encore la citation[14]. » La citation dynamise le texte.

L'arrivée en gare de Castletown est la séquence d'ouverture du film *The Quiet Man*. À peine débarqué, le protagoniste (John Wayne-Sean Thornton) cherche sa route : comment fait-on pour aller à *Innisfree* ? C'est la question que José Luis Guerin et le spectateur d'*Innisfree* se posent également. Par une fenêtre de la gare (même cadrage que le plan de Ford) une voix nous interpelle, celle de Michaleen Flynn (Barry Fitzgerald) qui, dans *The Quiet Man,* s'adresse à Sean Thornton : « *Innisfree* ? It's here » (réutilisation de la bande sonore de *The Quiet Man* dans *Innisfree*). Et c'est ainsi que nous arrivons au générique, très fordien, d'*Innisfree* (des chevaux traversent l'écran, des cris de cowboys se font entendre, etc.). Pour filmer de nouveau cette arrivée à *Innisfree* José Luis Guerin n'a pas hésité à raccommoder la réalité. Il a d'abord reconstruit le panneau de la gare de Castletown (qui est en fait la « Ballyglunin Station », au sud de la ville de Tuam, dans le

[13] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 34. Nous utiliserons l'alternative orthographique pour distinguer la « récriture » intertextuelle de la « réécriture » génétique.
[14] *Ibid.*

comté de Galway, à 38 km de Cong). Depuis le tournage de Ford, la gare n'a pas beaucoup changé, elle a vieilli et le pont qui traversait la voie ferrée n'existe plus (déplacé après que Ballyglunin fut fermée comme ligne principale). Pour retrouver le parcours qui mène à *Innisfree* José Luis Guerin replace le panneau « Castletown » dans la gare de Ballyglunin et y réintègre les voix des personnes aimées qui ont marqué, par leurs présences, cette gare maintenant peuplée d'absences.

45. *Innisfree*

46. *The Quiet Man*

47. Ballyglunin Station aujourd'hui (2006). Le panneau à l'entrée de la gare abandonnée indique que cette gare fut un des lieux de tournage de *The Quiet Man*, qu'elle y apparaît comme la gare de *Castletown*[15]

Pour les besoins de son film, le cinéaste n'hésite donc pas à maquiller la réalité pour la rendre plus en accord avec son regard (celui de John Ford). José Luis Guerin recherche *Innisfree*, cette Irlande mythique, imaginée par un poète puis imagée par un cinéaste. Il recherche cette image dans la réalité (*Innisfree* à Cong), il cherche à retrouver les objets filmés par Ford pour figurer son Irlande rêvée, mythique. En retrouvant les objets, lieux et personnes filmés quarante ans auparavant, le cinéaste approfondit le caractère documentaire de *The Quiet Man*. En cherchant les traces que la fiction de Ford a laissées dans cette partie de l'Irlande, le cinéaste creuse le côté fictionnel de son documentaire. Le film de José Luis Guerin se meut dans les intersections qui articulent le poème et le document, le film de fiction et la réalité filmée. Toutefois, les temps ne cessent de s'articuler et le tournage de

[15] Voir le site de la gare : http://www.ballyglunin.com

*Innisfree* a lui aussi laissé ses traces dans la réalité de Cong. Afin de mieux représenter (présenter de nouveau) la réalité que filma Ford, José Luis Guerin fit également reconstruire la devanture du pub Pat Cohan. Le bar retrouva alors l'aspect qu'il avait dans le film de Ford. Ce panneau est ensuite resté au village, il fait maintenant partie de son décor (pour le bonheur accru des touristes)[16].

48. *The Quiet Man* et *Innisfree* (deux plans présents dans le film de José Luis Guerin)

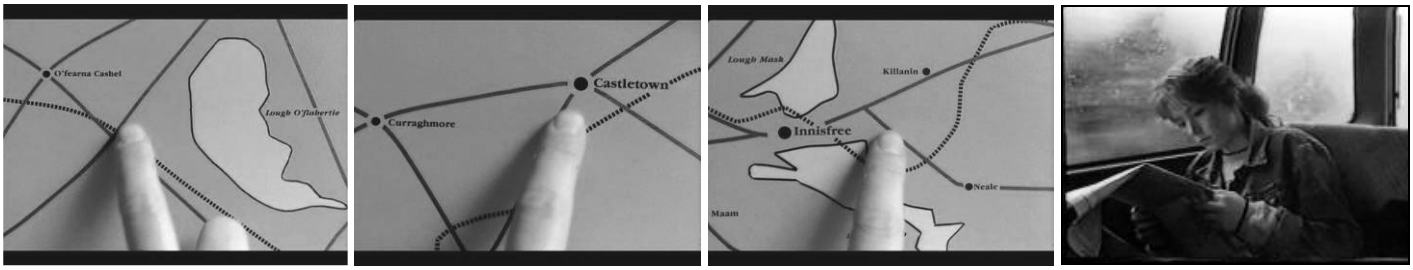
## Géographie mentale

Le peu d'éléments qui nous est donné pour situer *Innisfree* sur une carte est également – et bien évidement – constitué d'informations fictives. Ainsi, en arrivant à la gare de Castletown (qui, répétons le, n'existe pas), le discours des gens de la gare nous donne quelques indications (celles écrites par John Ford). On apprend qu'Innisfree est situé à 5 miles de Castletown, tout près de Knockanur, un peu plus loin que Ballygar. Le cinéphile curieux qui s'amuserait à chercher où se trouvent ces villes serait bien avancé de rencontrer trois villes irlandaises répondant au nom de Knockanur (chacune séparée par une centaine de kilomètres), la plus proche de Ballygar se trouvant à 117km de celle-ci. La largeur de l'île ne dépassant pas 275km et sa longueur étant de 483km : ces indications nous mènent au milieu de nulle part.

La carte que consulte l'autostoppeuse nous perd un peu plus. La jeune fille vient de nous dire qu'elle veut se rendre à Carrigaline (ville qui se trouve de l'autre côté de l'île, à 252km de Cong). La carte qu'elle consulte est filmée en gros plan. Plus qu'une carte il s'agit d'un schéma qui indique des noms de lieux (réels et mythiques), des noms de personnes et de lacs (O'fearna Cashel, Curraghmore, Castletown, Innisfree, Killanin, Neale, Maam, Lough Mask, Lough O'Flahertie). Le doigt de la jeune file suit le tracé d'une des lignes du plan. Aucune information géographique habituelle n'apparaît sur cette carte. Les seules

[16] Voir Marta Javier Acín et Ivana Vallespin Ortiz, *Innisfree*, (travail universitaire de fin de 4e année), UAB, département de Communication audiovisuelle, Juin 1998, p. 35.

indications qui apparaissent sont ces quelques lignes tracées au trait noir (toutes de même épaisseur) sur un fond jaune-orangé. Ce plan a bien évidement été élaboré par les soins du cinéaste pour les besoins de son film. Avec ce plan, José Luis Guerin offre une figuration de sa géographie mythique, imaginaire. Le territoire est ouvert et plat, l'horizon est infini. Les couleurs sont chaudes, les distances n'existent pas – elles sont des liens.



49. Cartographie d'un territoire mythique (plans 155, 156, 157, 158)

Cette stratégie cinématographique qui consiste à reconstruire ou mettre en scène certaines situations dans un documentaire n'est ni nouvelle ni récente. Il ne s'agit pas d'une création de la part du cinéaste mais plutôt d'une attestation de sa conscience des expériences antérieures – Robert Flaherty, Pare Lorentz ou encore John Grierson firent grand usage (dans les années 1920-1930) de ce type de pratique et d'écriture documentaire.

*Innisfree* se présente donc comme un retour sur lieu mythique, un retour fatalement marqué par l'absence et le vide, mais aussi par le souvenir et la présence. Le film est un voyage dans un territoire à la fois mental et imaginaire, historique et concret. Les souvenirs sont des évocations, des témoignages (les cousins de Ford, M. Killanin), des échos (les voix des acteurs de *The Quiet Man*), des invocations, des souvenirs d'images (les cadrages de John Ford). Au départ d'*Innisfree* les morts parlent au présent et les vivants au passé ; le lointain devient proche et le proche se distend ; le réel devient réalité et l'invisible perceptible ; le cadre se fait regard et l'absence devient présence. Les voix que nous pouvons penser comme *off* (celles des acteurs de *The Quiet Man*) ne sont pas extérieures à la diégèse du film, elles sont *in* mais viennent de loin et, du coup, élargissent les limites de l'univers diégétique. En effet, une grande part des plans de José Luis Guerin les déborde et entre en relation avec un ailleurs qui ne peut s'actualiser que

dans et par le regard du spectateur. Celui-ci est invité à effectuer un second montage, à remplir les plans des présences-absences qui les fondent (comme lors de la visite de la ruine du cottage) mais aussi à relier les plans du film à d'autres plans qui débordent le film lui-même (les cadres de *The Quiet Man* dans la gare de Castletown). Le regard du spectateur se doit d'être actif et productif. La relation au temps que le film entretient et le souci qu'il porte aux détails des choses vues et entendues[17], peut aussi évoquer le début d'un autre film de John Ford, *How Green Was My Valley* (*Qu'elle était verte ma vallée*, 1941), lorsque Huw Morgan (Roddy McDowall) s'apprête à quitter sa maison natale et nous dit – dans la traduction française:

> J'emballe mes effets dans le châle que ma mère portait au marché et je quitte ma vallée. Et cette fois je ne reviendrai jamais. Je laisse derrière moi cinquante ans de souvenirs. Les souvenirs. C'est étrange de penser que l'esprit oubliera tant de ce moment, tout en gardant clairement le souvenir de ce qui s'est passé des années plus tôt, d'hommes et de femmes décédés longtemps auparavant. Pourtant qui peut dire ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ? Puis-je croire au départ de mes amis quand leurs voix résonnent toujours splendidement à mes oreilles ? Non. Et je continuerai à dire non, car en mon esprit ils sont toujours vivants. Il n'y a ni haie ni barrière autour du temps qui passe. On peut revenir en arrière et voir ce qu'on veut si on s'en souvient. Je ferme donc les yeux sur ma vallée d'aujourd'hui et elle disparaît. Et je la vois comme elle était quand j'étais enfant. Elle était verte et possédée par la richesse de la terre. Dans tout le pays de Galles, il n'y en avait pas de si belle.

Comment ne pas penser à Huw en découvrant *Innisfree* : « Qui peut dire ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ? […] Puis-je croire au départ de mes amis quand leurs voix résonnent toujours splendidement à mes oreilles ? » (Cette dernière phrase semble être une réponse indirecte aux vers de l'*Hypérion* d'Hölderlin que chantait Arielle Dombasle dans *Los motivos de Berta*, voir *Supra, Chapitre 2*). Les voix des habitants du film de Ford résonnent toujours dans les paysages qu'ils ont habités car, dans l'esprit et le regard de José Luis Guerin, ils sont restés vivants. De même qu'entre les pierres d'une maison, les cousins de Ford pouvaient revoir le cottage de la famille O'Feeny, à Castletown, José Luis Guerin peut revoir John Wayne-Sean Thornton. Le regard et les souvenirs habitent le présent et font revivre le passé. Comme le souligne Huw

[17] Attention soulignée par l'épigraphe en fin de générique : « Things seen and heard in and around Innisfree from 5th September to 10th October 1988 ».

Morgan, en fermant les yeux on peut aussi y voir, mais il s'agit alors d'une vision intérieure, d'une image mentale : « Je ferme donc les yeux sur ma vallée d'aujourd'hui et elle disparaît. Et je la vois comme elle était quand j'étais enfant. » *Innisfree* nous invite à distinguer et à connecter le regard (voir au-delà des apparences), la vue (voir ce qu'il y a), la vision et l'image mentale (revoir ce que l'on a vu, voir ce qui n'est pas, voir ce que l'on veut voir).

## III. Figures de l'absence

### Résurrections

Les séquences qui suivent le générique (chapitres 4 et 5 : « Le cadre », de 05:11 à 08:27 et « Portraits », de 08:27 à 10:30) reprennent les procédés déjà étudiés de reprise des cadrages (allusion) et de la bande son (citation sonore) du film *The Quiet Man* mais, déjà, viennent s'ajouter de nouveaux procédés. En effet, dans le paysage d'*Innisfree*, au milieu des habitants filmés par José Luis Guerin, apparaissent des plans de John Ford, plans habités par les acteurs du film *The Quiet Man*. Ainsi, en s'incrustant dans le film de José Luis Guerin, les plans de Ford (citations explicites) deviennent réapparitions, résurrections. Dans le film apparaissent des hommes, des femmes, des enfants, des morts (tombeaux, cimetière), des corps momifiés (citations explicites de la bande son et de photogrammes ; congélation/conservation des corps dans le celluloïd) et des corps réanimés (citations explicites de plans ou de séquences).

50. Choix de plans des chapitres 4 et 5 : les morts et les vivants
(pl. 43, 57, 62, 73, 76, 90, 101, 102, 105, 111)

Lorsque l'auto-stoppeuse raconte son aventure américaine (chapitre 6 « Émigrants » de 10:30 à 13:59, récit ponctué par des photos d'elle enfant et de sa famille en Irlande), la voix d'un des vieux d'Innisfree commente (depuis le bar, plan que nous découvrons quelques secondes plus tard) le problème du chômage en Irlande, le départ de la jeunesse. L'exil des irlandais en Amérique est alors commenté par la voix de Bono (chanteur de U2, groupe de rock irlandais) qui évoque, entre les cris et applaudissements de son public, la présence irlandaise aux USA. Voici la traduction française (13:54):

> Il y a beaucoup d'irlandais aux États-Unis. Ils sont venus en masse à l'époque de la famine, la faim les a chassés. Le gouvernement britannique s'en fichait bien. Actuellement, il y a plus d'irlandais que jamais en Amérique. Certains y sont légalement, d'autres pas. Beaucoup partent à cause du chômage, d'autres fuient l'Irlande du nord, la torture, et d'autres encore, le terrorisme.

Cette voix accompagne les plans de José Luis Guerin montrant l'eau soulevée par le passage d'un bateau (route maritime). Sur cette eau agitée apparaît en surimpression le visage de John Ford enfant. Rapidement, la voix de Lord Killanin remplace celle de Bono (chapitre 7 « irlando-Américain » de 13:59 à 15:09). Le Lord explique alors pourquoi beaucoup d'Irlandais se sont retrouvés à Portland, dans le Maine, où est né John Ford. Il explique également que John Ford avait toujours été conscient de ses origines et qu'il entretenait une relation étroite avec les membres de sa famille restés en Irlande. C'est alors que, derrière le visage de John Ford enfant (en surimpression) apparaît la terre d'Irlande (colline, cottage en ruine). L'histoire personnelle s'entremêle à l'aventure cinématographique ; la vie professionnelle, les relations amicales, les engagements privés de John Ford s'enchevêtrent dans la réalisation de *The Quiet Man*, sur laquelle débouche d'ailleurs le récit de Killanin.

51. Incarnation, impression, réflexion, surimpression (pl. 134, 146, 147, 148, 149)

La figure de John Ford est une figure aimée, aimante et aimantée : elle apparaît comme le centre organisateur et structurant d'*Innisfree*, tout ramène à elle (voyage, témoignages, plans, sons, paysages, etc.). Le témoignage de l'auto-stoppeuse rappelle l'aventure américaine de Sean Thornton qui évoquait celle de John Ford – aventure commune à de nombreux irlandais du XIX^e^-XX^e^ siècle comme l'indiquent les commentaires du vieil homme dans le bar, ceux de Bono et ceux de Lord Killanin. Les fondus enchainés qui permettent de transformer l'arrière plan des surimpressions où apparaît le visage de John Ford enfant créent une disproportion entre le visage en gros plan du cinéaste et le paysage en plan d'ensemble. Ces plans octroient une grandeur et une puissance certaine à la figure légère (en transparence) de John Ford (disproportion,

diffusion et décadrage). Le cinéaste d'origine irlandaise n'apparaît pas comme un simple irlandais, il est l'Irlande, il hante *Innisfree*. La surimpression est ici une visualisation de la pensée, du souvenir, de l'esprit. Elle rend visible la figure qui habite et surplombe *Innisfree* ; John Ford apparaît comme un spectre de passage dans un cadre réaliste. La surimpression figure ici « *l'esprit du lieu*, liant indissolublement un espace au souvenir d'un absent qui en reste le propiétaire[18]. »

De John Ford, les enfants d'*Innisfree* ne connaissent que les films et principalement celui qu'il tourna dans leur village. Regroupés face à la caméra (plans rapprochés ou gros plans, un seul plan d'ensemble cadrera le groupe), chacun des enfants du village raconte à son tour une scène de *The Quiet Man* (de 16:53 à 23:15). Les descriptions minutieuses des séquences du film et les récitations des dialogues appellent alors les images de *The Quiet Man* qui viennent s'insérer au milieu des enfants (alternances de plans des enfants et de plans de *The Quiet Man*).

52. Sélection de plans de la séquence des enfants racontant le film *The Quiet Man* (pl. 165, 167, 169, 171, 187, 190)

Cette séquence offre plusieurs niveaux de lecture, corollaires de la distinction à faire entre « le sens de la citation (de l'énoncé) et l'acte de citer (l'énonciation)[19] ». Elle permet tout d'abord au cinéaste de présenter les nouveaux habitants d'*Innisfree* et de rappeler au spectateur l'histoire et les plans du film *The Quiet Man*. Le récit des enfants actualise l'intrigue de *The Quiet Man* dans l'esprit du spectateur tandis que le montage du film offre au spectateur une révision, un rappel de l'écriture filmique et de l'univers cinématographique fordien. Cette séquence présente les plans sur lesquels *Innisfree* effectuera tout un jeu de variations. Elle permet aussi de tisser des liens entre les plans de John Ford et ceux de José Luis Guerin. À plusieurs reprises le montage incite le spectateur à rechercher des similitudes entre les acteurs de *The Quiet Man* et les habitants d'*Innisfree* (les plans rapprochés des enfants suivis

[18] Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma,* Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1988, p. 71.
[19] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation, op. cit*., p. 37.

de plans rapprochés d'un des personnages fordien). L'attitude du petit gars à l'air vainqueur ne ressemble-elle pas à celle de John Wayne ? La petite aux traits sévères ne fait-elle pas penser à la veuve Tillane ? N'y a-t-il pas une ressemblance entre la petite fille rousse aux cheveux ondulés et Maureen O'Hara ? La citation est ici bel et bien *una cita*, un rendez-vous. La ré-citation des enfants répète un passé, l'actualise.

## Témoins

La séquence où une de ces enfants constate les différences qui existent entre la maison conservée de Mary Kate et Will Danaher (en face d'elle) et celle que l'on voit dans *The Quiet Man* est aussi révélatrice de la figuration du souvenir à l'œuvre dans le film, d'une conception du regard comme filtre, engrais et lieu de rencontre (de 63:24 à 64 :09). L'enfant voit ce que d'autres lui ont montré et constate l'évolution de ce paysage : les fenêtres n'étaient pas comme ça, il n'y avait ni porche ni étable lors du tournage de *The Quiet Man.* Son discours fait alors apparaître les plans de *The Quiet Man* dans le film *Innisfree* et on aperçoit le visage de Mary Kate Danaher derrière une fenêtre de la maison. Le film de John Ford a ainsi documenté cette enfant sur ce qu'était son village il y a près de quarante ans – la fiction devient documentaire. Tous les plans de cette séquence sont fixes, montés sur une alternance de champ-contrechamp (regardeur-objet regardé). La voix de l'enfant accompagne les plans de la maison, le regard de Mary Kate (Maureen O'Hara) répond au discours de la fillette – le documentaire devient fiction. Le regard habite la réalité, mais également l'habille, la construit, la pense.

53. La fiction documente (plans 878, 879, 880, 881, 884, 885)

À ces souvenirs de la jeunesse s'ajoute la mémoire des vieux habitants d'*Innisfree*, ceux qui ont connu l'époque du tournage de *The Quiet Man*. Autour de quelques Guinness dans le Pub « Pat Cohan » (lui aussi filmé naguère par Ford), ils racontent le tournage. Nous apprenons alors ce que supposa pour les habitants du village l'arrivée de cette équipe de cinéma venue d'Hollywood (joie, argent, fêtes, etc.). À ces

souvenirs du tournage s'ajoutent et se superposent les souvenirs de la guerre et de l'IRA (la BBC qui racheta le film au producteur irlandais voulu censurer cette séquence[20]). José Luis Guerin filme chacune des personnes en gros plan ou en plan rapproché (de 34:55 à 37:44). Ces anciens figurants fordiens deviennent ainsi les personnages principaux du film de José Luis Guerin (le spectateur cinéphile pourra alors essayer de retrouver quelques visages aperçus dans le film *The Quiet Man*…).

54. Sélection de plans de la séquence dans le pub (pl. 380, 381, 382, 383, 386)

Si les jeunes enfants nous faisaient part de leurs souvenirs cinéphiliques, les vieux habitants nous font partager des souvenirs affectifs. Lorsque les vétérans se souviennent de leur affection, des joies partagées lors du tournage comme des peines vécues durant les luttes entre l'IRA et les *Black and Tans*, la chose souvenue n'est pas absente (le sentiment est présent et peut se partager), elle n'a donc pas besoin de trouver une représentation à l'écran (pas de citation ni d'allusion, de surimpression ou d'échos dans les séquences du bar) ; le portrait suffit. Lorsque les enfants mettent en œuvre leur faculté de mémorisation, la chose souvenue est évoquée, rappelée mais ne réapparaît pas et exige une « figure de l'absence[21] » dans le texte filmique (dans notre cas, la citation). Ainsi, les jeunes semblent avoir beaucoup de mémoire et les vieux beaucoup de souvenirs. Ou plutôt, les jeunes ont une grande faculté de mémorisation et les vieux sont habités d'une mémoire profonde.

## Ressouvenirs

Les anciens du village l'évoquaient précédemment : le passage de John Ford et de son équipe amena joie, travail, gaieté et soûleries au village. Mais alors, une fois l'équipe partie, qu'est-il resté ? Des souvenirs (nous les avons entendus), mais aussi des photos, des habitudes, des rumeurs, des expressions. Le passé et les absents peuvent alors aussi réapparaître de façon accidentelle et inattendue dans un

[20] Voir l'article « La BBC vol censurar "Innisfree" », *El temps*, 12/11/90, p. 67.
[21] Marc Vernet, *Figures de l'absence*, *op. cit*.

territoire et dans les habitudes de ses habitants (apparitions). Les habitants d'*Innisfree* gardent chez eux des photos du tournage, de ce temps perdu et de ces êtres aimés. Ces images font partie de la réalité d'*Innisfree*, de son présent, de son histoire. Ces photos trônent dans les salons, les cuisines, les chambres, le pub. Les images du tournage de *The Quiet Man* habitent le village.

55. La réalité d'une fiction : image dans l'image, cadre dans le cadre (pl. 827, 838, 839, 869)

Les personnes photographiés regardent l'objectif, sourient, montrent des signes de complicité. Lorsque José Luis Guerin recadre ces cadres, filme ces photographies, les personnes semblent regarder la caméra du cinéaste et croisent alors le regard du spectateur. Ce regard vers l'objectif nous pousse à imaginer le moment passé, le moment de la prise de vue, les sentiments que pouvaient éprouver le photographe et le photographié (besoin d'immortaliser l'heureux évènement, sentiment que le présent sera très bientôt passé…). La photographie est ici clairement exposée comme un objet permettant de rendre présent ce qui a été, ce qui n'est plus ; elle est un objet-souvenir pris au cœur même du moment souvenu : le tournage de *The Quiet Man*.

Mais d'autres types d'apparitions ont lieu, mêlant l'allusion (même cadrage), la citation (plans de Ford) et le fondu enchaîné (surimpression). Alors les plans peuvent se vider et les acteurs disparaître ou encore les plans peuvent se remplir et les acteurs reprendre vie. Ainsi, nous découvrons ce qu'il reste de la maison de la veuve Tillane et Maureen O'Hara peut de nouveau courir dans le fleuve, poursuivie par John Wayne. Les cadres sont les mêmes, seuls les personnages apparaissent et disparaissent, comme des fantômes. Les fondus enchaînés font entrer en collusion les plans de José Luis Guerin et ceux de John Ford. Ils permettent aussi bien d'aller du passé au présent (des plans de Ford à ceux de José Luis Guerin : vestiges) que du présent au passé (des plans de José Luis Guerin à ceux de John Ford : résurrections).

56. De Ford à Guerin (pl.76-177) : vestiges

57. De Guerin à Ford (pl. 1170, 1171 ; 1387, 1396) : résurrections

En prolongeant et en développant les plans de John Ford, José Luis Guerin affirme la présence de l'univers fordien dans le quotidien d'*Innisfree*. Il peut alors sembler naturel qu'une jeune fille du village ramasse le chapeau que Sean Thornton a lancé au dessus d'un muret et qu'en rentrant de l'école, un jeune garçon retrouve les bas que Mary-Kate a jetés dans le fleuve. La bande sonore se structure de la même façon : prolongation, reprise, allusion, répétition des musiques du film de Ford et des dialogues des acteurs.

58. Relier les époques, prolonger le temps
(pl. 1395, 1396, 1404a, 1404b et pl. 1405, 1412, 1413, 1417)

Le réel, l'irréel, la fable et les souvenirs ne cessent de se côtoyer dans *Innisfree*. Infatigablement, la fiction, la réalité, les légendes, le poème, le mythe, l'histoire, les histoires, le quotidien, l'imaginaire se nourrissent entre eux, rendant impossible de ne pas se référer à l'un dès que l'on parle de l'autre (ce qui conduit souvent les habitants d'*Innisfree* à confondre Mary-Kate Danaher – personnage – avec Maureen O'Hara – personne –, John Wayne avec Sean Thornton, etc.). La vie s'inspire de l'art, la fiction s'élabore à partir d'une vision de la réalité, le poème puise son inspiration dans le souvenir.

Après le passage de Ford, Cong est devenu *Innisfree*, un village avec ses propres coutumes, légendes, histoires, images et souvenirs ; un village très différent des villages celtiques voisins. Si à Cong les jeunes amoureux vont se promener près du fleuve c'est parce que Sean et Mary-Kate s'y étaient promenés. Comme le couple mythique, les jeunes amoureux d'*Innisfree* se baladent en tandem dans la forêt. Les souvenirs sont devenus des habitudes, des coutumes qui prolongent un passé imaginaire, fictif. Les souvenirs sont mis en scène (reconstitutions), sont des mises en scène.

59. Plans filmés par John Ford / Plans filmés par José Luis Guerin (pl. 586, 592)

À plusieurs reprises dans le film, les habitants d'*Innisfree* rejouent de façon explicite (sur-jouée) quelques scènes cultes de *The Quiet Man* (citons également la scène de l'apparition du double de John Wayne à cheval à la fin de la séquence de la course équestre, de 85:32 à 85:19). Le souvenir rend présent le passé, la fiction re-présente l'irréel.

60. Représentation du souvenir (pl. 1279, 1357, 1359, 1362)

Sans le tournage de Ford, le cinéaste espagnol ne serait sans doute jamais venu filmer cette partie du monde. Les retombées touristiques et économiques du tournage de *The Quiet Man* ne sont pas négligeables. En récupérant le regard du cinéaste irlando-américain, José Luis Guerin découvre des paysages, des perspectives, des cadrages et des personnages devenus fordiens. Le touriste, lui, a moins de temps. Toutefois, grâce à l'implantation d'une petite entreprise touristique les voyageurs pressés peuvent aussi retrouver les figures de John Wayne et de Mary Kate (figures en cartons grandeur nature) disposées dans un paysage reconstruit « à l'identique ». Le vacancier peut alors se faire photographier aux cotés d'un John Wayne figé et muet, ou devant le cottage raccommodé de Mary-Kate. Ce tourisme apporte au village

irlandais un peu de travail, un peu d'argent. Le patron du pub en témoigne (les touristes viennent boire dans son bar) et l'auto-stoppeuse y trouve un emploi. Dans un mini cottage en carton, elle est vendeuse de vidéocassettes du film de Ford et de figurines en plastique représentant les acteurs fordiens (de 85:32 à 89:19). Elle se charge également de protéger la figure glacée de John Wayne des effets du temps : à la fermeture de la baraque à souvenirs, la jeune fille range John Wayne au placard.

61. « Circuit du souvenir » : souvenirs en carton (pl. 1234, 1244, 1247, 1252, 1253)

Dans le souvenir il y a aussi façon et contrefaçon. Ceux offerts par l'entreprise touristique aux vacanciers venus effectuer leur « circuit du souvenir » s'éloignent alors de ceux que José Luis Guerin et les habitants du village nous font partager. L'apparition figée des personnages fordiens cartonnés fait naître un certain malaise et un léger sourire chez le spectateur du film de José Luis Guerin – spectateur qui pourrait très bien être ce touriste pressé. Pour le cinéaste, le film est le fruit d'un regard, il est fait d'images, de cadres. Alors, pour s'en rapprocher, pour les retrouver, José Luis Guerin cherche les cadres sonores et visuels « déjà-cadrés », les paysages « déjà-regardés », l'absence/présence des personnes filmées. Il cherche à retrouver le regard et la chose regardée. Le touriste pressé se contente des objets filmés en attachant peu d'importance aux cadres par lesquels ils ont été regardés. Il oublie le regard. Il se photographie alors dans ce qui n'est que décoration, un « déjà-vu ». Ce « déjà-vu » est la mort du regard, le « déjà-cadré », sa résurrection. Dans ce présent bricolé pointe aussi la terrible alternative d'un avenir sans ruines.

Ces deux attitudes face au temps, aux souvenirs et à la mémoire permettent d'identifier clairement ce que José Luis Guerin est venu chercher dans ce village et ce qu'il nous propose. Il n'est pas du côté des touristes (qu'il filme de loin et grâce au rôle de l'actrice) mais du côté des habitants d'*Innisfree*, de ceux qui vivent avec les souvenirs et la

mémoire de Ford et de ses amis, ceux qui ne les rangent pas au placard une fois les photos terminées (ceux qu'il filme de près).

> Descendons d'un degré, pour évoquer le tourisme contemporain, qui mise, plus que jamais, sur l'exotisme et le dépaysement. En réalité ce qu'on vend au client, n'est, le plus souvent, qu'une camelote frelatée, un paysage de pacotille […]. Il est convenu qu'on trouvera là-bas la « terre-promise » (par l'agence), du prêt-à-vivre et prêt-à-voir, paysage assuré […], pour plus de sûreté on le fabrique et l'isole sur place […] Il faut parfois beaucoup de courage pour récuser ce néo-colonialisme touristique et revenir au « pays », dans ce qu'il peut avoir de plus pauvre à nos yeux : se *barbariser* en quelque sorte et se purger le regard, au risque de la cécité, pour essayer de voir ou, du moins, d'entrevoir un autre paysage, tout en sachant qu'il nous faudra toujours quelque modèle, exotique ou indigène, pour paysager ce pays-là[22].

C'est par ce refus du « prêt-à-voir », par le retour « au pays », par cette « barbarisation » et cette « purge » du regard, par le temps passé auprès des personnes filmées que la démarche de José Luis Guerin se rapproche de celle de l'ethnographe-cinéaste-voyageur qu'était Robert Joseph Flaherty[23]. Mais c'est aussi dans sa tentative de « paysager ce pays-là », dans son recours au regard déjà posé sur cette partie du monde que son écriture se connecte à l'univers fordien.

*Innisfree* s'articule donc principalement autour de l'absence, rendue présente par divers procédés : allusion, écho, citation, surimpression, fondu, entrelacement des témoignages, contrefaçon, reconstitution. Cette absence est appréhendée depuis le point de vue du cinéaste qui entend ce qui n'est plus et voit ce qui résiste. Mais, même s'il s'inscrit dans un lieu déjà filmé et reprend des cadres déjà cadrés, *Innisfree* ne se présente pas comme une reprise (*remake*) du film précédent, il s'intéresse plutôt à ce que ce film ne montrait pas, ce qui était resté hors-champ. Ce film n'est donc ni un *remake* ni un *making off* de *The Quiet Man,* mais plutôt un film personnel sur les traces d'un autre, un prolongement, une prolongation ; un film qui pense, réfléchit, continue et déplace un regard. La reprise des cadrages n'est pas simple copie mais appropriation d'un regard que le cinéaste porte ensuite vers d'autres cadres, ceux que Ford n'avait pas filmés. *Innisfree* propose donc

[22] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 122-123.
[23] Sur « l'illusion ethnologique » du cinéma de Flaherty, voir Marc Piault, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Téraèdre, 2008, p. 75 *et passim*.

un nouveau point de vue à partir d'un même regard. José Luis Guerin s'est fixé un rendez-vous (*citar)* avec un regard, avec une histoire, avec un paysage et ses habitants. *Innisfree* est une rencontre au cœur d'un réseau transtextuel. En effet, « la citation n'a pas de sens en soi […] elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore[24] ». La question qui apparaît alors en toile de fond est celle du rapport du film à l'histoire du cinéma. Nous y reviendrons.

[24] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation, op. cit*., p. 52.

## IV. Géologie de la mémoire

Si nous percevons le temps par l'usure qu'il dessine (sur les murs et les visages ; dans les mémoires et les paysages), nous pouvons également observer son travail dans l'accumulation des histoires qu'il dépose. La circulation du temps est en forme de retour, elle provoque une sédimentation. C'est alors que le plat pays devient paysage stratifié. « Le temps se répète : il ne passe pas (Kant), il ne coule pas (Bergson), il ne survient pas (Heidegger), il *revient*[25].» *Innisfree* n'est pas uniquement et simplement le lieu où fut tourné *The Quiet Man*, d'autres histoires s'y sont passées (civilisations, guerres, légendes, etc.) et y ont laissées des traces – des spectres qui hantent l'histoire. José Luis Guerin nous fait partager ces différentes histoires, leur donne une présence. Cette présence est différente de celle donnée au passé mythique du tournage, elle est produite par l'enlacement des témoignages, l'excursion dans la mémoire, l'avancement dans les profondeurs de la forêt d'*Innisfree*. Ici, les souvenirs ne se disposent pas dans la distance (étalement) car la mémoire se structure en épaisseur, par superposition et enchevêtrement.

### Mailles, cernes et filons

On peut se représenter une forêt comme un ensemble d'arbres et de végétaux plus ou moins vieux, plus ou moins rares. Mais en écoutant et en éprouvant les histoires qui l'ont traversée, une forêt devient l'abri et le champ des souvenirs, une métaphore de la mémoire. Telle est la forêt d'*Innisfree*. Les histoires et les légendes y circulent laissant à leurs passages des stigmates, des impressions, des souvenirs. Dans cette forêt, plusieurs voix résonnent et s'enchevêtrent, elles attribuent au plan une histoire, au territoire une mémoire, au paysage une profondeur.

Un vieil homme près de sa cheminée raconte l'histoire du Capitaine Webb tué par la femme qu'il voulait assassiner (chapitre 10 « Le conteur », de 30:42 à 32:01). La voix de cet homme pénètre la forêt filmée par José Luis Guerin (alternance de plans fixes de l'homme de profil à côté d'une cheminée et de plans de la forêt : plans d'ensemble et gros plans). Au milieu de la visite, après avoir entendu quelques notes d'une musique de *The Quiet Man*, face à un croisement de chemins, la

[25] Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, *op. cit.*, p. 49.

voix du professeur remplace celle du vieil homme : « The roads of the criminal and the hero crossed[26] ». Pendant que de lents travellings nous font flotter dans la forêt, le maître d'école et le conteur racontent tour à tour la légende de McNamara et de son cheval Vénus (ferré à l'envers pour semer la police). Ici c'est le montage, le jeu d'échos et de liaisons sonores qui nous permet d'appréhender la réalité vécue, la mémoire d'un pays. La forêt d'*Innisfree* est un lieu de rencontre où les voix des habitants et le regard de José Luis Guerin se réunissent, nous aidant dès lors à transformer ce pays en paysage, à « paysager ce pays là[27] ». Le pays (l'Irlande) se change en paysage (*Innisfree*), la vue se fait regard (regarder : garder deux fois, dit J.-L. Godard), la distinction devient perception (percevoir : percer pour voir, dit A. Roger). Nous savons que, dans un plan, moins il y a d'éléments à observer, plus les éléments présents prennent de l'importance. Ainsi les formes torturées des branches d'arbres (qui peut-être ont poussé sur la tombe du capitaine Webb), les croisements de chemins (celui du héros et celui du criminel), etc., deviennent significatifs, porteurs d'histoire, de sens. Les voix que l'on entend nous font voir l'épaisseur de la forêt, la rendent « comme lourde de ce qu'il y a dessous ».

> La parole s'élève dans l'air en même temps que la terre qu'on voit s'enfoncer de plus en plus, ou plutôt en même temps que ce dont cette parole qui s'élève dans l'air nous parlait s'enfonce dans la terre. […] Ce qu'on voit c'est uniquement la terre déserte, elle est comme lourde de ce qu'il y a dessous, et vous me direz : "mais ce qu'il y a dessous qu'est-ce qu'on en sait ?" C'est justement ce dont la voix nous parle. Et c'est comme si la terre, là, se gondolait de ce que la voix nous dit, et qui vient prendre place sous la terre à son heure et en son lieu. Et si la voix se met à parler de cadavres, c'est toute la lignée des cadavres qui vient prendre place sous la terre, si bien qu'à ce moment là, le moindre frémissement de vent sur la terre déserte, sur l'espace vide que vous avez sous les yeux, le moindre creux dans cette terre, tout cela prend sens[28].

[26] « Les routes du criminel et du héros se croisent. »
[27] Alain Roger, *Court traité du paysage, op. cit.*, p. 123.
[28] Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, n° 27, 09/1998, p. 139.

62. « The roads of the criminal and the hero crossed » (pl. 330, 333, 335, 341, 344)

Un peu plus tard, après avoir participé à une conversation avec les vieillards d'*Innisfree* dans le bar (de 34:38 à 38:28), après avoir partagé leurs souvenirs de guerre autour de quelques bières, nous retournons dans cette forêt. La voix du professeur reprend la dernière phrase prononcée dans le bar – « C'étaient des hommes courageux » – et commente : « Des hommes courageux sur le chemin de McNamara » (38:28). Alors, le fredonnement que l'on n'a cessé d'écouter dans le Pub s'élève et c'est avec les paroles de la ballade révolutionnaire *The Rising of the Moon* que nous pénétrons dans la forêt (de 38:28 à 41:21). Une nouvelle voix se fait entendre (« Ici, c'est comme la terre sainte… » à 39:02), celle d'un jeune homme qui accompagne un des derniers survivants de l'IRA dans la forêt. Les deux hommes racontent alors comment s'organisait l'IRA, ils rejouent des scènes de combats et expliquent comment l'armée républicaine cachait ses armes, comment vivaient ses membres. Dans la terre, parmi les herbes et les roches, on découvre de vieilles munitions. Aux plans des personnages (plans d'ensemble, plans rapprochés et gros plans), succèdent des plans du territoire. La caméra avance dans les bois (légers travellings), les plans se rapprochent de la terre et des troncs d'arbres (gros plans). On y perçoit des rides, des cicatrices, des fissures, des bosses. Les cachettes des armes de l'IRA, ne seraient-elles pas le tombeau du capitaine Webb ? Ne pourraient-elles pas coïncider avec les refuges de McNamara ? C'est ce que commente la voix du maître d'école « Des bombes et des grenades cachées dans la forêt du capitaine Webb […] Les histoires se multiplient dans cette forêt. » Un plan nous laisse alors observer le clair-obscur de la forêt. Une figure rappelant celle de Maureen O'Hara réapparaît tel un fantôme, par fondu enchaîné.

63. Les histoires se multiplient dans cette forêt (pl. 454, 455, 457, 459, 463, 474)

« Par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'inconscient [29]», elle abrite plusieurs histoires, de tous genres (amours, guerres, légendes) et de différentes époques. Les fils de ces histoires s'emmêlent, le mélange des voix, la superposition des récits dans la bande sonore, les travellings, les gros plans, les fondus enchaînés permettent au spectateur de saisir les connexions (présent-absent), les liaisons, les jonctions et les articulations du temps (présent qui passe, passé qui se conserve). Ces procédés filmiques donnent alors à saisir les mailles et les strates qui constituent *Innisfree*.

La séquence du bûcheron reprend d'ailleurs de façon très nette cette image de la formation de la matière, de la stratification des histoires et de l'imbrication des temps. De très gros plans montrent les mains du bûcheron en train de découper un arbre (46 plans, la majorité des gros plans, montage rapide, de 41:42 à 43:28).

64. Écartèlement du temps, déchirement des cernes, séparation des histoires (pl. 488, 494, 511a, 511b)

Nous assistons à l'écartèlement des cernes du tronc. Les cercles tissés par le passage du temps pour former la matière même de l'arbre se déchirent lentement, avec un long craquement. Si en coupant l'arbre selon un axe transversal, nous pouvons apprécier les cercles qui le forment (passage du temps, formation de l'arbre, étude du temps passé : dendrochronologie), une coupe dans sa verticalité brise les liens du temps, fait éclater sa substance, pulvérise son histoire. Par le mélange des récits, par l'entrelacement des histoires (montage parallèle, ponts sonores, fondus enchaînés, travellings) José Luis Guerin nous propose d'observer les cernes qui composent *Innisfree*, c'est une coupe transversale dans le corps de ce territoire mythique. S'il avait opéré par un montage court et alterné (comme dans la séquence du bûcheron), la coupe se serait faite dans la longueur, déchirant alors les cercles du temps, brisant les mailles de l'histoire. Les mailles du temps que nous percevons dans le film s'organisent en cercles. Les fils tissés entre les

[29] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, rééd. 1982, p. 456.

différentes histoires, légendes et époques d'*Innisfree* deviennent des veines narratives.

De fait, nous allons suivre le devenir de ce bois débité (fil narratif qui devient filon filmique). Le frêne sera utilisé pour fabriquer les « sticks » – qui se doivent d'être d'une seule pièce, d'où l'écartèlement du tronc. Comme le raconte un des habitants (de 43:28 à 44:37), le stick est un objet essentiel dans l'histoire du village : il est utilisé depuis de nombreuses années, il est d'usages multiples. Le stick permet de jouer au hurling (l'homme fait une démonstration, filmé en plan d'ensemble au milieu d'un champ, à la lisière de la forêt). Le stick sert également à se défendre et à combattre (autre démonstration). L'homme affirme alors que tout le monde à un stick chez soi et les plans suivants montrent les habitants d'*Innisfree*, devant leur maison (ou leur église), leur stick à la main (plans américains et plans de demi-ensemble).

65. Une forêt, du bois, un stick, un jeu, une guerre… (pl. 475, 488, 533, 535, 543)

Dans la séquence des sticks (principalement de 44:37 à 45:34), les regards caméra des habitants d'*Innisfree* exposent une nouvelle présence d'absence, déshabillent le film, indiquent la présence de la caméra, du cinéaste et du spectateur. Ces regards s'adressent au cinéaste, à celui que l'on ne voit jamais mais à travers qui on voit tout. Ils s'adressent également « au public qui ne peut être représenté dans le film car il est dans la salle[30] » ou, du moins, face à l'écran. Le spectateur n'est pas absent dans le film, une place lui est assigné : celle de l'observateur, du témoin mais aussi du complice.

« Les histoires se multiplient dans cette forêt » avait averti la voix du professeur. Les fils s'enlacent, le film observe les nervures d'*Innisfree*. Tous les matins de la semaine, le fils du bûcheron traverse cette forêt pour se rendre à l'école. C'est dans ce même paysage que le vétéran de l'IRA a rejoué ses batailles (voir page précédente), c'est ici qu'un homme nous a montré les divers usages du stick et c'est là que les

[30] Marc Vernet, *Figures de l'absence*, *op. cit*., p. 13.

vaches viennent brouter. Encore à ce même endroit, à la 51e minute du film, nous assistons à l'explosion d'une vache. Elle a marché sur une mine (le montage révèle un trucage évident). L'enfant qui traverse ce paysage tous les matins n'était pas loin et a assisté à l'explosion : un plan d'ensemble montre son visage apparaître sur le haut de la colline. Il s'en est fallu de peu.

66. Près de l'arbre où s'exerçait l'IRA (pl. 455), passe Finbar tous les matins pour se rendre à l'école (pl. 297). Les vaches pâturent dans ce même pré (pl.629). Accumulation des histoires, éclatement (pl.638), la mort est toujours proche (pl. 643, 647), le passé ressurgit dans une explosion violente...

Dans cette séquence, les temps se télescopent et les histoires se heurtent en une explosion meurtrière. Le spectateur saisit de manière violente le mélange des histoires et des temps qui habitent *Innisfree*. Sous la terre, la violence gronde ; le hors-champ s'infiltre sous le champ et le flegme de la vache, son impassibilité comme le calme du quotidien, se trouvent tout à coup secoués, brutalisés. Le montage évident de cette scène (la vache à côté de l'arbre/coupure/une explosion/coupure/la vache morte) révèle également la méthode de travail du cinéaste (cette scène a été construite, provoquée, montée et non pas « attrapée sur le vif »). Pour rendre compte d'une « réalité », pour suggérer la/sa « vérité » (celle qu'on lui a racontée, celle qu'il a retenue), José Luis Guerin n'hésite pas à provoquer, monter ou mettre en scène un événement. Cette séquence impressionnante, étourdissante, inattendue permet à José Luis Guerin de montrer la violence qui a traumatisé l'Irlande et *Innisfree*.

**Des voix conductrices**

À travers les séquences analysées, nous pouvons remarquer que, comme pour le film précédent, la bande sonore joue un rôle essentiel et structurant dans la construction du texte filmique. Elle fonde et unifie le film. Chaque voix qui se fait entendre indique une veine d'*Innisfree* et propose une piste pour appréhender et comprendre ce territoire, son histoire. Les sons entendus ne sont pas un simple enregistrement du panorama sonore du village mais se présentent comme une construction signifiante de l'univers et du paysage sonore d'*Innisfree* (les voix de

John Wayne et Maureen O'Hara, celles du professeur, des vieux hommes et du conteur, les musiques de *The Quiet Man*, le craquement de l'arbre, le tic-tac du temps qui passe, etc.). Les voix indiquent des voies, les sons offrent du sens.

Les voix des morts et celles des vivants s'entremêlent pour nous guider dans la structure filmique, elles nous révèlent l'interpénétration des temps et exposent la complexité et la complexion d'*Innisfree*. « Des voix sans corps parlent de corps sans voix, des voix font surgir du néant des corps morts, font entendre leurs voix[31] ». La sédimentation d'*Innisfree* est rendue perceptible par le montage sonore et visuel qui fait du film un espace de rencontre. Les voix nous aident à percevoir l'épaisseur d'*Innisfree*, à saisir ce qui n'est plus mais qui perdure, ne cesse de revenir. Aucune voix extérieure à l'univers fordien ne résonne dans *Innisfree*. Ce sont les personnages du film qui commentent et expliquent leur propre réalité. Jamais un intrus anonyme ne vient y plaquer sa conception du monde (rôle de l'habituelle voix-off). Si au premier abord certaines voix semblent extra-diégétiques, le spectateur apprend au fil du film qu'elles ne le sont pas. À plusieurs reprises, nous identifions la source d'une voix bien après l'avoir entendue (la voix de Lord Killanin au début, la voix du professeur dans sa salle de cours, etc.). C'est un procédé classique du cinéma moderne, un effet que préconisait Robert Bresson dans ses notes sur le cinématographe :

> Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède. [Note en bas de page : L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais perçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention][32].

L'effet de désacousmatisation fait alors apparaître la voix comme une énigme et pousse le spectateur a toujours se demander d'où vient cette voix sans corps qui lui parle. Le désir du spectateur est excité, le hors-champ est élargi, les frontières sont dilatées. Un jeu d'échos et de relecture se met alors en place dans la structure filmique invitant le spectateur à réinterpréter les séquences déjà vues (désacousmatisation

[31] Henri Agel, *Un art de la célébration*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 162.
[32] *Ibid.*, p. 102.

tardive), à se repasser le film dans son esprit durant la projection pour relier certaines séquences à d'autres – qui peuvent appartenir au film lui-même ou le déborder : échos intra ou extra-filmiques.

De fait, la voix commentatrice du film, celle qui nous présente les habitants (de 08:27 à 10:30), celle qui nous parle de l'histoire d'*Innisfree* (à divers moments du film) n'est attribuée que tardivement au maître d'école (que nous voyons dans sa classe à 45:55). Lors de la projection du film (chapitre 16, de 77:47 à 81:53), la voix du professeur commente toute la séquence. Tandis que la caméra filme les habitants d'*Innisfree* qui entrent dans la salle commune du village, la voix développe : « Les habitants, aujourd'hui spectateurs d'*Innisfree*, mesurent l'érosion de leur paysage vue par d'autres yeux.» Suit alors un montage parallèle fondant et/ou alternant des plans de John Ford et des plans de José Luis Guerin. La voix du professeur souligne la superposition des histoires dans ce territoire, les différentes civilisations, valeurs, croix, monnaies, etc. qui se sont succédées. Les fondus enchaînés des plans de Ford et Guerin et le commentaire du professeur produisent alors une mise en abyme sans fond : cadres re-cadrés ; regard dans le regard ; film re-filmé : film projeté et projection filmée ; plan dans le plan ; temps dans le temps ; spectateur du spectateur… La lecture ne cesse de se refaire, elle est relecture d'une lecture, relecture d'une relecture. Les cernes, mailles et filons du film nous font évoluer sur un terrain connu, déjà foulé, nous y repassons donc mais toujours à un niveau différent.

Parmi les voix entendues dans le film, il en reste toutefois une qui n'est pas identifiée et qui, de fait, pourrait apparaître comme extra-diégétique : celle qui lit le poème de W. B. Yeats. Comme nous l'apprenons dans le générique de fin, il s'agit de la voix de Cyril Cusak (acteur américain d'origine irlandaise, ami de John Ford qui participa au tournage de *The Quiet Man*). Cette voix n'est donc pas extérieure à la diégèse, elle est la voix créatrice d'*Innisfree*, elle reste hors-champ mais se tient dans la diégèse, à son origine. C'est elle qui nous relie au village, nous l'entendons par trois fois dans le film : lorsque la voiture de José Luis Guerin entre puis sort d'*Innisfree* (de 10:30 à 11:48 et de 104:24 à la fin) et lorsque la jeune auto-stoppeuse devenue vendeuse de souvenirs rentre au village après une journée de travail (de 83:44 à 84:21). Ce trajet jusqu'au village se fait d'ailleurs de façon étrange. La jeune-fille prend

son vélo et passe devant les plans de John Ford projetés derrière elle. La front-projection vient comme souligner la séparation et l'union dans l'image, de la figure et du fond.

## Chants, sons, danses

Dans *Innisfree* beaucoup de chants se font entendre, ils servent souvent de lien spatial et temporel. Quelqu'un amorce une ballade, on continue de l'entendre plus loin, et/ou quelqu'un d'autre, à un autre endroit, la termine. Les chants se poursuivent toujours, un peu plus tard dans le film, un peu plus loin dans l'espace, indiquant la simultanéité des temps et la proximité des lieux. La plupart des musiques du film proviennent de *The Quiet Man*, elles font partie de l'espace sonore du village, comme les voix de John Wayne, de Maureen O'Hara ou de Cusak-Yeats. L'espace sonore d'*Innisfree* est complexe, ambigu, vivant. Comme un arbre il se développe de façon concentrique, enveloppante, envoûtante.

Un son qui résonne, quand je l'entends résonner, « je l'entends comme présent, mais pendant qu'il continue à résonner il a un présent toujours nouveau, et le présent chaque fois précédent se change en un passé[33] ». Ainsi, comme pour le jeu de relecture des plans que nous avons observé précédemment, l'articulation des musiques, des échos, des reprises et des résonnances sonores suscitent une relecture du film, invitent à une réinterprétation des distances. Par exemple, au chapitre 19 (« Le vieux et le neuf », de 89:19 à 100:08) les chants (ballade irlandaise + musiques de *The Quiet Man*) unifient la séquence et rendent audibles le mélange des temps et la succession des histoires (Finbar ramasse les bas de Mary Kate, une jeune-fille récupère le chapeau lancé par Sean…). De même, les scènes de bals (présentes dans tous les films de Ford) qui ponctuent le film soulignent l'évolution de la collectivité. Le premier bal (de 53:54 à 56:44) est celui des enfants. Le deuxième bal (à 67:00) se situe dans le pub, il ne concerne que les vieux. Quant au dernier bal (100:08 à 104:24), il permet de réunir toutes les générations (même si les vieux ne savent pas danser le pogo alors que les jeunes dansent le ceili, le hornpipe et la jigue). Les bals structurent le film et donnent une image de l'évolution de la communauté, du rapport qu'entretiennent ses membres.

[33] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 39.

## Circulations

*Innisfree* se construit de façon concentrique, circulaire. Les séquences du film sont autant de boucles et de mailles que le spectateur visite et à travers lesquels il ne cesse de repasser (par la lecture du film ou la relecture mentale). Les fils tirés dans chacune de ces séquences se retrouvent dans les suivantes et/ou les précédentes tissant alors la trame d'*Innisfree*. Cette trame est délicate, fine et complexe. Plus que dans le tweed, *Innisfree* fait dans la dentelle. Les mailles sont fines, espacées et se regroupent parfois dans des motifs où les points se resserrent rendant les boucles indémêlables. Le film commence par une alternance plutôt nette de séquences « documentaires » et de séquences « fictionnelles ». Il évolue ensuite vers une fusion des deux types d'écriture qui semblent alors ne faire qu'une. Le tissu filmique nous permet ainsi de percevoir les trous, les ellipses, les espaces entre les mailles du récit et de saisir le caractère indémêlable des différentes relations que forment *Innisfree* (imaginaire, poésie, documentaire, fiction, morts, vivants, passé, présent, futur, etc.).

Dans l'analyse du film précédent nous avons remarqué que le cinéaste s'intéressait tout particulièrement à une étape liminaire de la vie d'une jeune-fille (l'adolescence de Berta, figurée par sa présence devant une bifurcation en forme d'Y). De nouveau avec *Innisfree*, José Luis Guerin porte son attention sur une période indécise, une enfourchure, un entre-deux. Cette fois il ne s'agit pas d'une étape dans la vie d'une personne mais d'un stade dans la vie d'une communauté et d'un paysage, d'une phase dans l'évolution d'un regard sur le monde (histoire du cinéma). « Peut-être y a-t-il d'autres connaissances à acquérir, d'autres interrogations à poser aujourd'hui, en partant non de ce que d'autres ont su, mais de ce qu'ils ont ignoré[34]. » José Luis Guerin habite donc le regard d'un cinéaste (John Ford) et le porte vers le hors-champ sur lequel son film, *The Quiet Man*, a débordé. En allant dans cet hors-champ du film de fiction, en passant de l'autre côté, José Luis Guerin se retrouve face à *The Quiet Man* et à son univers diégétique : la réalité et la fiction sont alors inextricablement liées. Le film de José Luis Guerin se situe dans un espace à explorer, celui qui se trouve dans les frontières mêmes, frontières qui unissent autant qu'elles séparent.

[34] Serge Moscovici cité dans Edgar Morin, *La Méthode 1*, *op. cit*, p. 7.

## V. Croisements

Pendant ce séjour à *Innisfree* le cinéaste observe le quotidien de ses habitants, filme leurs visages, leurs gestes, leurs paroles, leurs chansons, leurs souvenirs, leur mémoire. Le tournage est précédé d'une étape de « vivre ensemble », préalable nécessaire à la réalisation de ce film fait de rencontres, de partages, de retrouvailles et habité par la complicité entre filmés et filmeur(s). José Luis Guerin s'installe donc dans un lieu, y fait des repérages, tisse des liens et partage du temps avec ceux qui deviendront les personnages de son film.

### Entre-plusieurs

C'est cette attitude qui fait souvent apparaître Robert Joseph Flaherty comme cinéaste-référence du cinéma de José Luis Guerin (indépendamment du fait que José Luis Guerin ne cesse de le citer comme référence dans ses diverses interviews et interventions). Cependant, une fois cette comparaison effectuée, une distinction reste à faire entre ces deux cinéastes, entre le monde dans lequel chacun d'eux avance, entre leurs écritures. En effet, si dans les années 1920 Robert Flaherty partait explorer des terres inconnues, vierges, intactes et isolées (le grand nord, le documentaire romancé), José Luis Guerin part lui, à la fin des années 1980, sur une terre connue de tous, une région touristique, visitée et filmée de nombreuses fois (de nombreuses agences de voyages proposent des « circuits *The Quiet Man* » ; le documentaire a déjà une longue histoire). Ainsi, même si Robert Flaherty et José Luis Guerin partagent un point de vue, une éthique, une stratégie et une démarche (documentaire, anthropologique, patiente, soucieuse de l'autre, désireuse de rencontre, etc.), il ne faudrait pas condenser les rapports que le cinéaste espagnol entretient avec l'histoire du cinéma documentaire dans cette seule et unique figure du père du documentaire ethnographique et romancé. Jean Epstein, John Grierson, Joris Ivens, Jean Vigo, Jean Rouch, Agnès Varda, Chris Marker, Jonas Mekas, Pierre Perrault, Raymond Depardon, Richard Leacock, Albert et David Maysles, Fréderic Wiseman, Alain Resnais, Claude Lanzman et Jean-Daniel Pollet pour en nommer quelques uns, s'étaient déjà aventurés sur ce terrain de la non-fiction, du documentaire romancé, du documentaire ethnographique, du cinéma-vérité (devenu ciné-ma vérité), du film essai,

du documenteur et de toutes les variantes que rendent possible cette croisée des chemins. De même, pourquoi ne pas penser également aux œuvres de Georges Rouquier, Johan Van der Keuken, Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Artavazd Péléchian ou Jean-Luc Godard ? Et pourquoi ne pas faire référence aussi aux cinéastes espagnols tels que Joaquim Jordà, Jacinto Esteva, Pere Portabella, Basilio Martin Patino, Jaime Camino ou même Luis Buñuel? Bien entendu, chacun des cinéastes cités possède son propre regard, son style, son écriture, ses motifs, ses figures et ses thèmes de prédilections mais tous partagent un certain souci du réel et un amour certain du cinéma. Tous ont avancé dans cet espace flou qu'est la « non-fiction[35] » ou « l'ensemble documentaire[36] », que nous caractériserons comme un « mode d'intervention qui se définit par rapport à sa participation aux flux du vivant[37] », un rapport au monde et au cinéma, un ensemble qui possède ses propres consignes de lectures, ses codes et ses genres.

L'histoire du cinéma documentaire[38] a permis de distinguer divers procédés, méthodes et figures à l'œuvre dans cet ensemble filmique (des vues Lumière au documentaire de création en passant par le film ethnographique, le ciné-œil, les *city symphonies*, l'école anglaise, le cinéma américain, les films de propagande, le néoréalisme italien, les films sur l'art, le cinéma-direct, le free-cinema et le cinéma-vérité). Au niveau théorique, pour David Bordwell[39] le documentaire est une catégorie de films qui se décline sous différents types (film de montage, documentaire d'entretien, cinéma-direct) et systèmes formels (catégoriels, rhétoriques, abstraits et associatifs). Pour Bill Nichols[40] il

[35] Voir William Guynn, *Un cinéma de non-fiction* (1990), Aix-en-Provence, PUP, 2001, p. 54 et Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2004, p. 9-14.
[36] Roger Odin, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Travaux XLI, Cinémas et réalités*, Jean-Charles Lyant (dir.), CIEREC, Université de St-Étienne, 1984, p. 271.
[37] Guy Gauthier, « Le documentaire narratif », *Ibid.*, p. 83.
[38] Citons principalement : Erik Barnouw, *El documental historia y estilos* (1974), Barcelona, Gedisa (traduction de l'édition de 1993 réalisée en 1996 par Alfredo Báez), 2005. Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, *op. cit.*
[39] David Bordwell, *L'Art du film, une introduction* (1979), traduit de l'américain par Cyril Beghin, Bruxelles, De Boek Université, 2000, p. 66-69.
[40] Bill Nichols, *La representación de la realidad* (1991), traduit de l'américain par Josetxo Cerdán et Eduardo Iriarte, Barcelona, 1997, principalement, p. 65-114. Bill Nichols, *Blurred Boundaries* (1994) et *Introduction to documentary* (2001), Indiana University Press : les nouveautés apportées par ces deux derniers livres sont étudiées par Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 109-115 et par Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción*, *op. cit.*, p. 18-54.

s'agit d'un genre qui se développe principalement autour de « quatre + deux[41] » modes de représentation (expositive, d'observation, interactive et réflexive puis performative et encore poétique). Pour Guy Gauthier[42], il s'agit d'un mode d'intervention qui se déploie dans de multiples graduations (qui vont du documentaire convivial à la fable documentaire en passant par le documentaire dialogique, distancié, critique, d'interpellation et l'essai). Ces différentes théories paraissent se contrarier tout en se complétant. Elles semblent cependant s'accorder autour du fait que les classifications proposées laissent toujours échapper une grande part de la production des films de non-fiction ou du moins paraissent insuffisantes pour toutes les identifier. Voici d'ailleurs ce qu'on peut lire dans ces différents ouvrages : « Très souvent un documentaire appartiendra à plusieurs de ces catégories […] type de documentaire "synthétique"[43]. » « Il existe également des films hybrides, à l'intersection de deux (ou plusieurs) ensembles cinématographiques, des films qui entrelacent deux (ou plusieurs) consignes de lecture […] des films ambigus qui ne donnent pas de consignes claires à leurs lecteurs […] ainsi que des films trompeurs qui prennent les lecteurs au piège de leur compétence textuelle[44]. » « Las modalidades también tienden a combinarse y alterarse dentro de películas determinadas[45]. » « Ce sont les interstices [de ces catégories] qui se remplissent le plus vite[46]. » Bien évidement, *Innisfree* fait partie de ces films qui peuplent l'interstice et nous invite donc à poursuivre notre cheminement, notre méthode, celle de la complexité. Les points théoriques développés dans les ouvrages cités ci-dessus, nous incitent donc aussi à aller voir dans les interstices qu'ils indiquent, dans les points de connexités.

> Avant d'aller plus loin je souhaite faire une remarque d'ordre épistémologique : jamais l'établissement de types purs, de différenciations binaires, voire de dichotomies radicales, n'empêche de concevoir des formes mixtes, des métissages, des gradations, des concepts intermédiaires. Tout au contraire, penser la nuance, le déplacement, le panachage, exige que soient définis à tout le moins

[41] Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel*, *op. cit*., p. 106.
[42] Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, *op. cit*., principalement chapitre 10, p. 171-232.
[43] David Bordwell, *L'Art du film une introduction*, *op. cit*, p. 67.
[44] Roger Odin, « Film documentaire, lecture documentarisante », *loc. cit*., p. 274.
[45] Bill Nichols, *La representación de la realidad*, *op. cit*., p. 67.
[46] Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, *op. cit*., p. 186.

> des pôles entre lesquels situer une valeur intermédiaire, une position relative ou un trajet[47].

Dans cette dernière partie de l'analyse nous allons porter notre attention sur les différentes rencontres que propose *Innisfree* ainsi que sur les articulations et bifurcations qui naissent de ces rencontres.

## Rencontres

En mêlant les stratégies, en connectant les temps, en s'impliquant dans la réalité filmée, José Luis Guerin rend compte d'un regard et d'un point de vue. Il ne fait pas un reportage, il ne fait pas une fiction, il ne fait pas un documentaire, il « réalise » un film. Le cinéaste ne part pas reproduire un scénario mais s'en va plutôt à la recherche de celui-ci (un an de repérages), il s'acclimate et s'accorde à la réalité qu'il veut filmer (trois mois de cohabitation) et se fait ainsi une idée des plans qu'il pourra filmer. Il élabore alors une stratégie[48] (plusieurs scénarios) afin de pouvoir réaliser son film (35 jours de tournage). Le cinéaste ne filme pas ce qu'il a prévu mais ce qu'il a vu et, si cela ne peut se filmer directement, il n'hésite pas à le reconstruire ou à le provoquer (mise en situation[49], acteurs, citations, allusions, ponts sonores, etc.). Si *Innisfree* ne répond pas au premier des critères fondamentaux d'un documentaire (l'absence d'acteurs), s'il mélange des éléments fictionnels (actrice, mise en scène, …) à la réalité qu'il filme, c'est pour, selon les termes d'Abbas Kiarostami, « arriver à une vérité plus grande »[50], plus fidèle au regard du cinéaste soucieux de préserver la complexité du monde filmé :

> Que ce soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. Notre art consiste à le dire de

[47] Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel*, *op. cit*., p. 29.

[48] « La notion de stratégie s'oppose à celle de programme. Un programme c'est une séquence d'action prédéterminée qui doit fonctionner dans des circonstances qui en permettent l'accomplissement […] la stratégie, elle, élabore un ou plusieurs scénarios. Dès le début elle se prépare, s'il y a du nouveau ou de l'inattendu, à l'intégrer pour modifier ou enrichir son action. […] Le hasard n'est pas seulement le facteur négatif à réduire dans le domaine de la stratégie. C'est aussi la chance à saisir. » Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit*., p. 119 et p. 106.

[49] « Je n'aime pas tellement le mot "mise en scène". La mise en scène est quand même très liée à un lieu et à un type de travail artistique précis sur quelque chose qui a été imaginé écrit. Moi, j'ai affaire à un décor naturel, à des personnages réels qui vivent des situations réelles. Ce n'est pas la mise en scène, mais plutôt la mise en situation » Laurent Chevalier, entretien 1992, cité dans Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, *op. cit*., p. 127.

[50] Abbas Kiarostami dans Youssef Ishagpour, *Kiarostami. Le Réel face et pile*, Paris, Éditions Circé, 2007, p. 5.

> sorte qu'on le croie. Qu'une partie soit documentaire ou une autre reconstituée, c'est notre méthode de travail, elle ne regarde pas le public. Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonges pas réels mais vrais en quelque sorte. Ça c'est important […] Tout est entièrement mensonge, rien n'est réel mais tout suggère la vérité[51].

*Innisfree* s'élève dans un terrain qui est *et* celui de la fiction *et* celui du documentaire, il dépasse l'alternative traditionnelle (*ou bien/ou bien*) pour atteindre un espace de liberté et de création – donc un espace dangereux et complexe, un espace à explorer. Le film n'a pas comme seule intention de donner à voir ce qui se passe à un endroit précis du monde (Cong-Innisfree), à un moment donné (fin des années 1980), il donne aussi à réfléchir sur comment on peut regarder cet endroit précis à cette époque donnée : documentaire, fiction, art, réel, réalité, forme, contenu, observation, réflexion, document et poésie se fondent alors les uns dans les autres[52]. José Luis Guerin insère sa création dans un mouvement, celui de la rencontre. Le fruit de ces rencontres n'est pas une fusion mais plutôt une émergence, une bifurcation, l'apparition d'un lieu de création. *Innisfree* se situe entre les différents modes, types, genres et systèmes formels de la non-fiction, entre les documentaires et les fictions. Entre, c'est-à-dire au centre, « entre-plusieurs » – et pas seulement « entre-deux ». Ainsi, non seulement parce qu'il revisite les lieux du tournage de *The Quiet Man* mais aussi et surtout parce qu'il porte et déporte un regard fordien sur une réalité tout aussi fordienne, nous pouvons qualifier *Innisfree* de film fordien. De même, son point de vue étant documenté, sa démarche documentaire et la lecture à laquelle il invite, documentarisante, nous pouvons préciser : un film de non-fiction ou un documentaire fordien. Quant à la structure filmique, elle aussi rappelle les films du cinéaste américo-irlandais.

Comme beaucoup de westerns fordiens (citons *Drums Along the Mohawks, Sur la piste des Mohawks*, 1939) et curieusement comme de nombreux documentaires (citons, de Robert Flaherty, *The Land,* 1934 et *Louisiana Story,* 1948), *Innisfree* commence par observer une société quasi intemporelle et idyllique, puis s'intéresse à sa désintégration. Si l'inscription du début d'*Innisfree* (« Things seen and heard… ») semble

[51] *Ibid.*
[52] Voir à ce propos l'article de Jorge M. Reverte, « La poesía en la sala de montaje », *Viridiana*, n° 3, sept. 1992, p. 207-209.

annoncer de façon claire le point de vue documentaire du film et inciter le spectateur à une lecture documentarisante, elle évoque également (avec la graphie du titre et la bande sonore du générique où l'on entend des cowboys crier et des chevaux hennir) de nombreux films de Ford – nous pouvons penser à un mélange de *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*, 1939) pour la graphie, *Young Mister Lincoln* (*Vers sa destinée*, 1939) pour l'épigraphe et *Rio Grande* (1950) pour la bande son.

*Stagecoach* *Innisfree* *Stagecoach* *Innisfree* *Stagecoach* *Innisfree*

67. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Stagecoach* et de *Innisfree* (pl. 36, 38, 479)

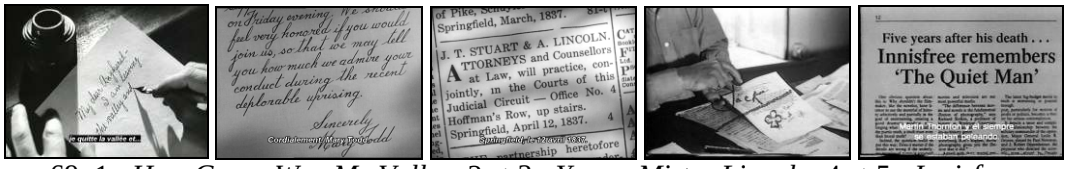
Il en va de même pour le style des séquences dans le pub d'*Innisfree* (séquences stylisées, écriture fragmentaire, ajout de lumière, micros unidirectionnels, insonorisation des chopes de bière par des films isolants pour éviter trop de bruit…). Si ces séquences permettent au cinéaste d'enregistrer un moment de partage, de rendre compte d'une réalité, elles évoquent en même temps les séquences dans les saloons de nombreux westerns de Ford. Le regard fordien et la démarche documentariste semblent se nourrir et s'enrichir l'une l'autre.

*Stagecoach* *Innisfree* *Stagecoach* *Innisfree* *Stagecoach* *Innisfree*

68. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Stagecoach* et de *Innisfree* (pl. 1049, 382, 383)

Comme dans tous les films de John Ford, les absents, le passé et les morts sont présents dans le quotidien d'*Innisfree*. Il y a d'abord les souvenirs des gens aimés, le fait qu'on ne cesse de les voir ou de les entendre (voir les paroles de Huw Morgan dans *How Green Was My Valley*, *Supra*). Il y a les photos, les lettres, les objets et les témoignages. Tous ces éléments se retrouvent dans le film de José Luis Guerin et dans de nombreux films de John Ford. De même, John Ford a souvent utilisé le témoignage dans ses films et sans doute de la façon la plus notable dans *Drums Along the Mohawks* où *LA* bataille du film n'est pas filmée

mais racontée, évoquée et décrite par un des combattants, après la bataille (alors que le producteur Zanuck attendait avec une telle impatience de voir cette grande bataille à l'écran). Souvent, dans les films de Ford, lettres et journaux envahissent l'écran. Ils informent le spectateur de certains évènements, ils « authentifient » certains faits racontés dans le film.




69. 1 : *How Green Was My Valley*, 2 et 3 : *Young Mister Lincoln*, 4 et 5 : *Innisfree*

De la même manière, les récits au coin du feu, les légendes qui peuplent les forêts, les histoires qui occupent les esprits (la lecture, les souvenirs,…), les mythes qui fondent une communauté sont des thèmes que l'on peut retrouver dans plusieurs films de John Ford et dans celui de José Luis Guerin.

*Drums Along…* *Innisfree* *Drums Along …* *Innisfree* *How green …* *Innisfree*

70. Des conteurs, une cheminée, une forêt peuplée d'histoires, la rêverie. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Drums Along the Mohawk, How Green Was My Valley* et de *Innisfree* (pl.336, 474,724)

On retrouve également des scènes où les personnages du film entretiennent des tombes, viennent se recueillir auprès de leurs êtres aimés, disparus.

*Young Mr Lincoln* *Innisfree* *Young Mr Lincoln* *Innisfree* *Young Mr Lincoln* *Innisfree*

71. Le jeune Lincoln, les pieds posés sur un arbre, lit des livres de droit (*Young Mr Lincoln*). Dans la même position, la jeune fille d'Innisfree lit *Green Rushes* de Maurice Walsh, l'auteur de la nouvelle *The Quiet Man* (pl. 1367). Des tombes : *Young Mr Lincoln et Innisfree* (pl. 112, 486)

Souvent dans les films de Ford, des fêtes sont organisées (bals, fêtes foraines, courses de chevaux,…), divertissements que nous retrouvons dans *Innisfree* où les habitants se réunissent lors des bals,

mais aussi pour assister à une course de chevaux (de 85:32 à 89:19, référence claire à une séquence de *The Quiet Man*) puis à la projection du film *The Quiet Man.* Les rituels et préparatifs de chaque fête se retrouvent dans les films de John Ford et dans celui de José Luis Guerin. L'attention portée au labeur, à la force de l'homme qui travaille se retrouve également dans le regard des deux cinéastes.

*Young Mr Lincoln* *Innisfree* *Young Mr Lincoln* *Innisfree* *Young Mr Lincoln* *Innisfree*

72. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Young Mr Lincoln* et *Innisfree* (pl. 1134, 487, 488)

José Luis Guerin voit les paysages d'*Innisfree* parce que d'autres lui ont appris à les voir. Il regarde donc consciemment ces paysages, il les considère, les pense. Il affirme sa lucidité de sujet regardant, de cinéaste autonome mais dépendant d'une histoire (celle du cinéma) et conscient de cette dépendance. Il semble figurer l'aphorisme d'Oscar Wilde :

> Considérez la question du point de vue scientifique ou métaphysique, et vous trouverez que j'ai raison. Qu'est-ce que donc que la Nature ? Elle n'est pas la mère qui nous enfanta. Elle est notre création. Les choses sont parce que nous les voyons et ce que nous voyons, et comment nous le voyons dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement elle vient à l'existence. A présent, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets[53].

José Luis Guerin voit *Innisfree* principalement grâce aux films et aux cadres de Ford (même si l'on peut retrouver des références à d'autres artistes : Manet, Constable, Yeats, Joyce et pourquoi pas O'Flaherty). Le cinéaste regarde ce village, ses habitants et leurs coutumes avec une attitude héritière d'un certain mode d'intervention, d'une certaine conception du monde et du cinéma : ceux du documentaire. Mais encore, José Luis Guerin habite le regard de Ford et se place (point de vue)

[53] Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, traduit de l'anglais par Hugues Rebell, Paris, Édition Allia, 2007, p. 53.

comme documentariste pour voir ce que Ford avait regardé. *Innisfree* regarde le regard, observe l'observation.

## Rapports et réflexions

Plus que filmer un lieu et ses habitants, *Innisfree* présente comment est et comment a été filmé ce lieu et ses habitants. Alors, *Innisfree* est, entre autres et également, un film réflexif, autoréflexif. Mais José Luis Guerin ne propose pas une pensée à travers son film ; sa pensée s'inscrit directement dans la forme même du film, dans le celluloïd, les plans et le montage. Le film est alors aussi un film-pensée, un film-essai[54] dont le montage répond bien plus à une logique discursive qu'à une logique de continuité temporelle, spatiale, dramatique ou même de causalité. Le cinéaste ne juge, ni ne critique, mais observe et monte son observation de telle sorte qu'elle finisse par offrir une évocation et une mesure de sa place de cinéaste.

> L'essai se donne comme une épreuve de soi, une expérience dont le résultat sinon la visée est de prendre la mesure de sa pensée, de se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit. L'enregistrement obstiné des réflexions vagabondes n'assure pas d'un progrès, moral ou intellectuel, à tout le moins témoigne-t-il d'un exercice ininterrompu du questionnement, à travers lequel se lit la recherche d'un homme qui se donne à lire jusque dans ses erreurs.[…] À la limite, plus qu'un genre, l'essai désigne des qualités humaines qu'on demande à trouver à travers un style, un refus du système, une bonhomie souriante, une acceptation des contradictions, une précision sans facilités, bref, l'intelligence[55].

Plus que des situations, José Luis Guerin filme des relations; des rapports entre les gens filmés, entre un territoire et ses habitants, entre un pays et un paysage ; mais aussi entre ses plans et ceux d'un autre. Et si les rencontres artistiques qui donnent lieu à une nouvelle création s'organisent autour d'un problème commun, nous pouvons nous demander quel est ce problème commun entre le poème de Yeats, le film de John Ford et celui de José Luis Guerin ? Ce « problème » serait une question : Comment évoquer un lieu, un paysage mythique, ses habitants et leurs rapports? Chacun trouve une réponse qui, plus qu'une réponse,

[54] Josep María Catalá : « Un film ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación. », *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (dir.), *op. cit*., p. 145.
[55] Jean-Yves Pouilloux, « Essais, genre littéraire », *Encyclopædia Universalis*, 2009.

est une idée. Une idée poétique ou une « idée en poésie » pour Yeats, des idées cinématographiques ou des « idées en cinéma » pour Ford et Guerin.

> Si vous voulez les idées il faut les traiter comme des espèces de potentiels, ce sont des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression. Et inséparables du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire : j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma, ou bien une autre… [56]

*Innisfree* n'entre donc pas dans un système de communication, de propagation ou de transmission d'informations. José Luis Guerin n'exprime pas sa pensée *dans* son film (comme peuvent le faire la plupart des documentaires informatifs, didactiques, engagés ou militants), mais pense *avec* lui, *par* lui. Le film *est* la pensée. C'est que, comme l'a montré Deleuze, l'art est du côté de la contre-information, de la résistance. Le film est une résistance parce que « c'est la seule chose qui résiste à la mort » (Malraux) et parce qu'il se préserve de l'information (Deleuze). « L'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art[57]. » Mais cette résistance n'est pas que conservatrice, elle est principalement créatrice. Le film ne se contente pas de conserver une histoire, il l'engendre ; il ne surgit pas simplement de l'univers mythique laissé par le passage de John Ford (comme l'affirme José Luis Guerin dans l'extrait cité au tout début de notre analyse), il contribue à produire cet univers. Son rapport à l'histoire du village mythique et aux films de John Ford n'a rien d'un ressassement mélancolique, il est plutôt de l'ordre d'une remémoration libératrice, d'une activité créatrice qui se réalise en différant le passé retrouvé, en le prolongeant, en réalisant ses possibilités. Le retour à l'univers fordien suppose une transformation de cet univers ; le réexamen de l'écriture du cinéaste irlando-américain modifie en quelque sorte les possibilités ouvertes par celle-ci, ouvre son champ. Ce retour sur des lieux de tournage ne signifie donc pas simplement un supplément d'informations ou une transformation de la connaissance historique, il entraîne une modification de son champ artistique.

[56] Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *loc. cit.*, p. 133.
[57] *Ibid.*

*Innisfree* est un film en mouvement (« j'ai toujours essayé que ce qu'on appelle le documentaire et que ce qu'on appelle la fiction soient pour moi les deux aspects d'un même mouvement, et c'est leur liaison qui fait le vrai mouvement[58] »), un film réflexif qui fixe des rapports (« le cinéma moderne a donc fixé, photographié, des *rapports* et non des choses[59] »). Les liaisons effectuées par le film permettent d'établir des connexions, de créer une dynamique, de construire une réflexion par reflets, par échos. Ces résonnances et répercussions nous font alors sentir tout autant les choses que l'espace qui les sépare et les unit. Ces prolongements et réverbérations nous font apprécier ce qui se passe entre les choses, en creux, le mouvement qui les agite. L'acte de création est relié ici au travail de la citation. *Innisfree* met en relief le fait que l'écriture est toujours récriture, glose, entreglose. La citation est un « passage à l'acte[60] » par lequel José Luis Guerin brise la flèche du temps qui fait se succéder passé, présent, futur car dans le film c'est le présent qui engendre le passé – en reprenant les termes de Walter Benjamin, on dira plutôt que les images du film établissent un rapport non temporel, un rapport dialectique entre « ce qui a été » et « maintenant »[61]). La citation est un carrefour, une rencontre, un rendez-vous, « un opérateur trivial d'intertextualité[62] ». Elle est un rendez-vous que le cinéaste se fixe avec ses propres fantômes. En dernier lieu, on pourrait conclure qu'*Innisfree* est un film de *friction* qui fait se frotter différents temps, différents plans, différentes histoires, différentes écritures, différents points de vue. Par cette friction le film active la circulation (*et* documentaire *et* fiction) et met en relief des accointances et des différences (ressemblances et dissemblances entre le cinéma de Guerin, de Ford et de Flaherty). L'échauffement provoqué par cette friction contribue à l'apparition d'un lieu de rendez-vous (*cita*) qui déploie et desserre l'espace du présent. *Innisfree*, film de friction, permet au cinéaste de se frotter à un passé choisi, libérant ainsi un espace-temps (« entre ») où celui-ci peut écrire son cinéma sans renier ses fantômes – l'écriture entre choix et liberté, l'écriture comme perspective.

[58] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op. cit*., p. 214.
[59] Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, *op. cit*., p. 81.
[60] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit*., p. 31.
[61] Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, principalement p. 479-480.
[62] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit*., p. 44.

*Il faut voir l'histoire, pas la raconter.*
*Jean-Luc Godard.*

# Chapitre 4
# LE CORPS DU CINÉMA
# (*Tren de sombras, el espectro de Le Thuit,* 1997)

## I. Le corps du cinéma

Ce troisième long métrage de José Luis Guerin a été réalisé dans le cadre du premier centenaire du cinéma (réalisé en 1996, sorti en salle en 1997). *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit* invite ses spectateurs à retrouver l'atmosphère des premiers temps du cinématographe, à remonter dans le train des ombres dont parle Maxime Gorki dans un texte écrit après sa première expérience de spectateur, en 1896, texte qui a donné naissance au titre du film:

> Cette nuit j'ai été au royaume des ombres, de gris rayons de soleil traversent un ciel gris,… silencieusement, … le feuillage cendré des arbres se balance dans le vent sans que l'on entende la rumeur des roues, le son des pas ou des voix… Ce n'est pas la vie mais son ombre,… ce n'est pas le mouvement mais son spectre silencieux, mais c'est également un train des ombres…[1]

Le train des ombres auquel fait allusion le titre du film est une métaphore du cinéma, de son effet de réalité ; une figure par laquelle le

[1] Extraits du texte paru le 04/07/1896, après la présentation du cinématographe à Moscou. Maxime Gorki écrit alors sous le pseudonyme d'I. M. Pacatus, dans le journal *Nizhgorodski listock*. Cet extrait est cité dans le dossier de présentation du film. On peut lire l'intégralité du texte, dans une traduction différente (on lit « convoi des ombres » et non pas « train des ombres »…) dans Jay Leyda, *Kino : histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, Ed. Age de l'homme, 1976, p. 472-474. Une autre traduction de ce texte a été publiée en 2008 : Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 48-52 (on lit cette fois « train d'ombres »).

cinéma se reconnaît comme pur mouvement[2]. Cette description poétique décrit tout à la fois la position passive du spectateur et le mouvement des images projetées sur l'écran : le film offre un voyage vers une étrange et inquiétante contrée, vers « ce sommeil de cinéma dont hypnose est le nom[3] ». Dès son titre, *Tren de sombras* associe le cinéma au défilement du train, à son mouvement hypnotique qui rappelle à son tour le bercement de l'enfant. « Que dans un cas comme dans l'autre l'être endormi s'éveille sitôt que le bercement cesse situe bien les facteurs contribuant, sur le plan physiologique, au développement du processus[4]. » Ainsi, *Tren de sombras* propose à son spectateur de retrouver, de façon rétroactive et sous une forme hypnoïde[5], l'état d'enfance « dans lequel se reconnaît l'adulte que l'enfant est devenu[6] ». Quant au « royaume des ombres » et aux spectres auxquels fait référence Maxime Gorki, ils renvoient à l'ontologie du cinéma telle que l'a définie André Bazin, au « complexe » de la momie qui, selon le critique, constitue un fait fondamental dans la genèse du cinéma – et des arts plastiques en général[7].

## Structure

Le film se déroule en quatre mouvements. Nous commençons (premier mouvement, 20 premières minutes du film) par observer les images des (re-créations des) films de famille de Monsieur Gérard Fleury : des films en noir et blanc, des photogrammes détériorés, des pellicules rongées par le passage du temps. Nous y découvrons la famille Fleury en vacances, dans le jardin d'été de la maison familiale. Puis (deuxième mouvement, de 19:58 à 42:21) le film change de registre, de

[2] Les rapports entre le train et le cinéma ont souvent été étudiés (au niveau esthétique, historique, technologique, culturel ou social). De nombreux ouvrages y sont consacrés. Je revoie ici principalement à la synthèse de Lynne Kirby, *Parallel tracks : The railroad and silent cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997, au « Dossier Train et cinéma » de la revue *Décadrages* n° 6, François Bovier (éd.), Genève, Automne 2005, p. 7-84 et à l'article de Pascale Thibaudeau, « Du train et du défilement des images », *Cinéma et Voyage*, René Gardies (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 95-111. Les bibliographies citées dans ces différents articles donnent une idée de la somme d'études consacrées à ce sujet.

[3] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, op. cit.*, p. 584.

[4] *Ibid.*, p. 59-60.

[5] État que l'on pourrait qualifier de « sommeil partiel » selon Raymond Bellour *(Le Corps du cinéma, op. cit.)* ou de « veille paradoxale » selon François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?* (1994), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 14.

[6] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, op. cit.*, p. 296.

[7] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, rééd. 1985, p. 9-17.

regard, de caméraman. Monsieur Fleury (qui n'est autre que José Luis Guerin jouant le cinéaste amateur des années 1930) laisse place à José Luis Guerin qui filme le village du Thuit de nos jours, en couleurs et de façon documentaire. Nous observons alors les petites rues du village, le rythme de sa vie quotidienne et la maison de M. Fleury. La nuit venue, il s'en suit une évocation du « train des ombres », ces ombres portées, ces filets de lumière qui jaillissent de sous les portes, filtrent par les entrebâillements des volets et projettent sur les murs de nos maisons des formes invraisemblables, des mondes fantastiques. Le troisième mouvement (de 42:21 à 59:10) propose une exploration des vieux films de famille. La danse rapide des pellicules sur la table de montage pousse le spectateur à créer des liens entre les images, entre les photogrammes, à déceler les rapports cachés qui unissent les protagonistes, à s'inventer – ou découvrir – une histoire. Dans cette dernière partie, les écritures se mélangent (film de famille, film expérimental, film documentaire, film de fiction). Dans le dernier mouvement du film (de 59:10 à 77:57), les protagonistes du (faux) film de famille, sont filmés en couleurs et rejouent de façon exagérée certains passages du film de famille dont certains photogrammes repassent devant nos yeux (sur la table de montage).

Au cours de ces quatre mouvements[8], le spectateur occupe des positions différentes, son regard est tour à tour invité à contempler les images, à se laisser bercer par le mouvement du film, à chercher puis à questionner les plans du film. Dans le premier mouvement, le spectateur est à la place de M. Fleury, il est regardé par les protagonistes et est impliqué dans ce qui se passe – identification à la caméra. Dans les deux derniers mouvements, le spectateur est éloigné du sujet, l'observant comme un explorateur – écriture documentaire. Dans la séquence qui décrypte les films de famille sur la table de montage, le spectateur prend

[8] Josep Torrell propose un examen intéressant de la « forme sonate » (en quatre mouvements) du film, « Los ojos que tú ves », *El viejo topo*, n° 112, nov. 1997, p. 54-55. Voir aussi Luis Alonso García, « El espejo, la máscara y la daga », *Banda aparte*, n° 12, octobre 1998, p.35-36. De même, Francisco Javier Gómez Tarín propose un découpage commenté du film dans sa thèse, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinemátográfico*, sous la direction de Juan Miguel Company Ramón, Universidad de Valencia, 2003 (consultable en ligne: http://www.tesisenxarxa.net/). Son découpage plan par plan du film (p. 1249- 1262) diffère du nôtre. Ces différences dans l'appréciation des plans du film soulignent la complexité de *Tren de sombras* (plan dans le plan, plan de photogrammes, fondus enchaînés, superpositions, etc.).

le rôle d'un détective (que s'est-il passé ce jour du 8 novembre 1930 ? Que nous disent ces images ? De quoi nous parlent-elles ?, etc.)

## Ombres et lumières

Avec ce troisième long métrage, José Luis Guerin part de nouveau filmer loin de la Catalogne et hors de la péninsule. Dans une interview réalisée au cours du XVI[e] Festival International du Film Fantastique de Bruxelles le cinéaste déclare à ce sujet – en français dans l'interview:

> Je n'ai jamais ressenti l'obligation patriotique de faire du cinéma dans tel lieu plutôt que dans tel autre. Je vis à Barcelone, en Catalogne, où on polémique beaucoup pour savoir s'il faut faire un cinéma catalan ou bien un cinéma espagnol... Je crois que le cinéma ne fonctionne pas selon une logique nationale, mais selon d'autres critères, et que le patrimoine cinématographique échappe à la logique des nationalités. Du fait de son scénario, mon film *Tren de sombras* devait être tourné dans un lieu où il était plausible qu'un pionnier du cinéma amateur ait vécu à la fin des années 1920. Or la France est l'un des berceaux du cinéma amateur[9].

José Luis Guerin a trouvé, au village de Le Thuit (Haute Normandie), la demeure qu'il cherchait pour son film, une demeure semblable à celle qu'enfant il regardait dans les bandes dessinées d'Hergé (le château de Moulinsart du capitaine Haddock et de Tintin)[10] ; un lieu qui puisse également évoquer l'atmosphère gothique des films de fantômes et rappeler les maisons hantées des films fantastiques (nous pouvons penser à la grande maison de *Hantise* (*Gaslight*, 1944), Georges Cukor ou à celle de *La Maison du diable* (*The Haunting*, 1963), Robert Wise. Dans l'interview précédemment citée, le cinéaste ajoute :

> En outre, j'aimais beaucoup une jeune femme de Paris et je voulais faire un film avec elle. C'est une fille qui ne parle pas, mais qui a un très beau regard. Comment faire? Comment filmer cette fille? Ça devait être un film muet parce qu'elle ne parle pas (…). Ainsi une autre raison importante pour faire le film en France était que l'actrice était française!

Au cœur du désir de création se trouve le lien avec la personne filmée. De fait, cette union filmeur-filmée, fondée sur un sentiment

[9] Interview réalisée le 21 mars 1998 pendant le XVI[e] Festival International du Film Fantastique, Thriller, de Science-Fiction de Bruxelles, par Christian Cools, consultable sur : http://www.old.arte-tv.com/spécial/bxl/ftext/esp2.htm (dernière consultation le 07/06/06).
[10] Voir José Luis Guerin, « Esbozos del "tren"... », *Transversal*, n° 3, 1997, p. 24.

d'amour paraît essentielle au cinéaste – amour, attachement ou affinité étant au cœur de l'acte de création de tous ses films.

Pour des raisons de production, le tournage de *Tren de sombras* dut se réaliser en deux fois. À partir de ces difficultés de production, José Luis Guerin décide de réaliser et de construire son film en deux temps, autour de deux planètes (« para mí un principio fundamental del cine: doblegar las dificultades y apropiarte de ellas[11] »). Dans un premier temps, il tourne les faux films de famille du fictif Gérard Fleury, le jour, l'été. Des plans tournés sous le soleil, au bord de l'eau, dans le jardin. Ces plans ensoleillés illustrent la joie de vivre des années 1930. Le deuxième temps du tournage (le « documentaire actuel» sur le château de la famille Fleury et ses alentours) se fait en automne, le plus souvent la nuit, sous la lumière de la lune, celle qui anime les ombres spectrales. Le film se partage donc en plusieurs types d'écritures, autour de deux astres et de deux saisons (film de famille/film documentaire/film fantastique ; soleil/lune ; été/automne). Il s'agit d'observer les images par différentes attitudes, à travers plusieurs lumières et dans deux atmosphères ; jeux de nuances et alliances de tonalités que révèle le sous-titre du film.

En effet, *el espectro de Le Thuit* mélange les deux grands aspects du film (*el espectro* et *Le Thuit*) : la fiction/le fantastique et le documentaire, ou plutôt, le monde des morts et le monde des vivants. *El espectro* signale un lien avec la fiction, avec le cinéma de Méliès, avec l'univers des ombres et des fantômes, avec l'expressionnisme allemand, le monde de Friedrich Willem Murnau. Quant à la deuxième partie du sous-titre *Le Thuit*, elle renvoie directement au village normand où fut tourné le film, elle est liée au document, au pacte de lecture documentarisante. Le village de Le Thuit n'apparaît que dans les images en couleurs où le spectateur est invité à regarder la vie quotidienne défiler (les films de famille ne s'intéressent pas au village…). Ce regard rappelle les « vues » des frères Lumière : une caméra fixe à un endroit précis du monde et, face à elle, le ballet de la vie, le passage des gens et des automobiles. C'est ainsi que, dès le titre, les frères Lumière et Georges Méliès se rejoignent, tout comme se rejoignent Robert Flaherty et Friedrich Wilhem Murnau, deux cinéastes qui pourraient représenter le

[11] Eduardo Guillot, « El cineasta nace cuando contempla sombras en la infancia », *Cartelera Tulia*, 23/01/1998.

nord et le sud du Pays Cinéma (pôles qui se sont cependant rejoints dans la réalisation du film *Tabou*, 1931[12]; le Pays Cinéma serait alors peut-être comme l'univers : fini mais sans bornes). Pour reprendre la réflexion développée lors de l'analyse des films précédents, nous pouvons dire que José Luis Guerin s'inspire *et* des frères Lumière *et* de Méliès *et* de Flaherty *et* de Murnau. C'est en ce lieu (« l'entre-plusieurs ») que le cinéaste peut remettre en question le statut de la réalité et celui de la mise en scène. C'est dans cette tension entre mise en scène et réalité, entre fiction, fantastique, documentaire, fantaisie et fabulation qu'apparaissent alors de nouvelles formes, un nouveau territoire cinématographique : « Le *entre* n'est pas un espace mais ce qui se trouve entre un espace et un autre ; il n'est pas non plus le temps mais le moment qui clignote entre l'avant et l'après. Le *entre* n'est ni ici ni maintenant. Le *entre* n'a ni corps ni substance. Son royaume est le village fantôme des antinomies et des paradoxes. Le *entre* dure ce que dure l'éclair[13]. »

## Sons

En ce qui concerne la bande sonore du film, elle est composée de nombreux sons et de plusieurs musiques qui participent à la création d'une atmosphère spectrale et fantastique. Une seule phrase est prononcée, en français, à la toute fin du film, dans les plans en couleurs : « Ils nous ont vus ». La bande sonore des films de famille est élaborée principalement à partir du bruit du moteur du projecteur ou des bobines qui passent sur la moviola (jeux sur les intonations, les volumes, les rythmes, les tonalités, les dissonances, les ruptures, etc., des sons du défilement de la bande sonore) et de grands titres de la musique contemporaine : *La Mer*, 1905, de Debussy ; *La Nuit transfigurée*, 1899, d'Arnold Schoenberg ; *Quatuor à cordes en fa majeur*, 1904, de Maurice Ravel ; *Musique pour cordes, percussion et célesta*, 1936, de Béla

[12] Le tournage de *Tabou* (long de dix-huit mois, réalisé sur l'île de Bora-Bora) fut mouvementé et demeure entouré de légendes. Murnau et son équipe auraient violé un certain nombre de tabous locaux en installant leur quartier général dans un ancien cimetière et en tournant sur des récifs sacrés. Un chamane aurait alors maudit Murnau pour tous les sacrilèges qu'il avait commis. Dès lors, de nombreux incidents plus ou moins graves perturbèrent le travail (noyades, intoxications, explosions mystérieuses). Huit jours avant la première du film (prévue le 18 mars 1931 à New York) Murnau décède dans un accident de voiture incongru et dont la légende dit qu'il serait dû aux sacrilèges commis par le cinéaste sur l'île de Bora-Bora et à la malédiction du chamane.

[13] Octavio Paz cité par Jean Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995, p. 16.

Bartók ; un mouvement de la *Sérénade pour cordes op. 48,* 1880, de Tchaïkovski et *la Barcarolle* des *Contes d'Hoffmann,* 1881, d'Offenbach. De même, face aux faux films de famille, le spectateur est invité à percevoir « les sons sous-entendus », à écouter ce qui s'y dit mais qui ne s'entend pas : « de la même façon qu'il rêvait et entendait en lui les voix des acteurs, [le spectateur] entendait en lui tous les sons que pouvait suggérer le film. […] Le cinéma muet bruissait donc du vacarme des sons sous-entendus[14] ». Les images en couleurs sont accompagnées de sons ambiants (vent, pluie, voitures, etc.) extrêmement travaillés, qui contribuent à créer une atmosphère d'inquiétante étrangeté. Ces divers sons présents dans le film indiquent différents point d'écoute et dévoilent différents points de vue. Nous y reviendrons au cours de l'analyse.

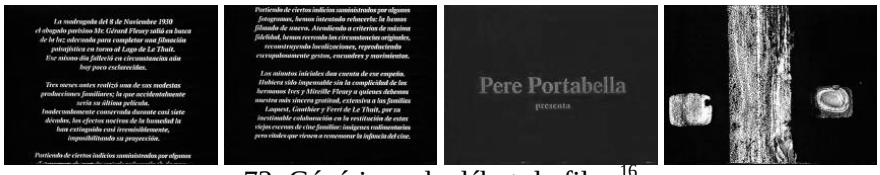
[14] Michel Chion, *Le Son au cinéma,* Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 26-27.

## Enfance(s) et histoire(s) du cinéma

Le film commence sur une intrigue – prétexte qui permettra de fouiller les faux films de famille : la mort mystérieuse du cinéaste-amateur Gérard Fleury alors qu'il filmait près du lac de Le Thuit, au petit matin du 8 novembre 1930. Dans un carton préliminaire, durant le générique de début, le spectateur de *Tren de sombras* peut lire, en lettres blanches sur fond noir:

> La madrugada del 8 de Noviembre 1930 el abogado parisino Mr. Gérard Fleury salió en busca de la luz adecuada para completar una filmación paisajística en torno al lago de Le Thuit. Ese mismo día falleció en circunstancias aún hoy poco esclarecidas. Tres meses antes realizó una de sus modestas producciones familiares: la que accidentalmente sería su última película.

Dès le début du film, en exposant le mystère de la mort du cinéaste amateur et en présentant les films de famille comme les dernières réalisations de celui-ci, José Luis Guerin attise la curiosité et l'attention du spectateur, crée un suspense et établit un pacte de lecture (lecture documentarisante, voire investigatrice). « Pour que la saynète de Lumière se transforme en fiction hitchcockienne, que faut-il donc ? Il suffit d'y injecter du crime : on posera par exemple, a priori, que la bonne d'enfants a décidé de noyer le bébé.[15]» Le carton liminaire ne se termine toutefois pas là mais, lors de la projection au cinéma, le défilement rapide de la pellicule empêche le spectateur de lire toutes les informations présentées dans ce long texte (27 lignes) :




73. Générique du début du film [16]

[15] Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 40.

[16] Pere Portabella est cinéaste et producteur. Sa maison de production est *Films 59* avait déjà produit, avant *Tren de sombras*, *Los Golfos* (1960) de Carlos Saura, *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri, *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, *Lejos de los árboles* (1963-1970) de Jacinto Estva [producteur associé], et *Hortensia* (1969) d'Antonio Maenza. L'autre maison qui participa à la production du film *Grup Cine Art*, appartient à Héctor Fáver, cinéaste, scénariste, producteur (il a produit une quinzaine de films) et directeur du Centre d'Estudis Cinematoráfis de Barcelona (CECC) où José Luis Guerin donne des cours depuis la fin des années 1980. On pourra consulter, au sujet de ces deux maisons de production l'ouvrage de Esteve Riambau et Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español, op. cit.*, p. 303-309 pour *Grup Cine Art* et p. 332-334 pour *Films 59.*

L'édition du film en DVD permet à l'analyste de ralentir le temps de projection, de lire entièrement ce texte et de le retranscrire :

> Inadecuadamente conservada durante casi siete décadas, los efectos nocivos de la humedad la han extinguido casi irremisiblemente, imposibilitando su proyección. Partiendo de ciertos indicios suministrados por algunos fotogramas, hemos intentado rehacerla: la hemos filmado de nuevo. Atendiendo a criterios de máxima fidelidad, hemos recreado las circunstancias originales, reconstruyendo localizaciones, reproduciendo escrupulosamente gestos, encuadres y movimientos.
>
> Los minutos iniciales dan cuenta de ese empeño. Hubiera sido impensable sin la complicidad de los hermanos Ives y Mireille Fleury a quienes debemos nuestra más sincera gratitud, extensiva a las familias Laquest, Gauthier y Ferri de Le Thuit, por su inestimable colaboración en la restitución de estas viejas escenas de cine familiar: imágenes rudimentarias pero vitales que vienen a rememorar la infancia del cine.

Selon José Luis Guerin, ces informations sur la réalisation du film auraient été apportées à la demande de la maison de production du film. Tout en fournissant ces précisions au seuil de son film, le cinéaste rend toutefois l'accès à celles-ci impossible (jeu avec la fatalité de la projection) et s'assure alors que la grande majorité des spectateurs regarderont les films à l'intérieur du film en les interprétant d'abord comme de vrais films de famille (toutefois, même averti, le spectateur oublie vite cette information initiale et s'abandonne dans l'hypnose filmique). Les dernières phrases du carton liminaire (les seules que le spectateur réussit à attraper lors du défilement de la pellicule) indiquent que, plus qu'une commémoration des cent ans du cinéma, *Tren de sombras* se présente comme une remémoration de l'enfance du cinéma, enfance hantée par la mort[17]. Les gens filmés réapparaissent tels des spectres et le septième art se révèle comme celui qui, selon la formule consacrée d'André Bazin, « embaume le temps » (selon Maxime Gorki : « ce n'est pas la vie mais son ombre… ce n'est pas le mouvement mais son spectre silencieux »). Le cinéma est alors sépulture. Si les films de Gérard Fleury ont embaumé la vie, ils gardent également la trace d'un regard et rendent compte de tout un jeu de relations. De même, il est

[17] En cela la démarche de J. L. Guerin se différencie totalement de celle qui donna forme au film collectif *Lumière et Cie.*, 1995 (produit par le musée de Lyon pour fêter les 100 ans du cinéma). À ce sujet, on pourra consulter l'analyse de Juan Miguel Company, « La mirada de la memoria : Tren de sombras de José Luis Guerin », *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 124-133.

suggéré que ces films peuvent renfermer la clé du mystère de la mort de monsieur Fleury. Car, s'ils embaument la vie, s'ils enregistrent une durée et recréent un temps passé, les films contiennent aussi des rêves, des désirs, des pensées et témoignent alors d'une relation au monde, aux autres. Orson Welles définissait d'ailleurs le cinéma comme « un ruban de rêve[18] ». De la sorte, une première série de questions peut se poser avant d'entrer dans l'analyse du film: Que cherche José Luis Guerin en créant, déroulant, démontant et remontant ces fausses vieilles bobines? Qu'est-ce que le spectateur est invité à chercher, explorer, interroger ?

L'enfance du cinéma que remémore *Tren de sombras* ne passe pas par la célébration conventionnelle des premiers films des frères Lumière ou par la rétrospective consacrée des grands films qui ont marqué l'histoire du septième art. Cette remémoration à lieu grâce aux retrouvailles des premiers gestes et des premières images des cinéastes amateurs, elle est évoquée par l'exaltation du regard du spectateur et de l'amour du cinéphile (amour du cinéma, des films, des actrices, de la caméra, de la pellicule, etc.). L'anniversaire du cinéma évoque alors autant les premières images en mouvement (on retrouve des expériences proches de celles effectuées par Marey, Muybridge et Demenÿ), le début du cinématographe (Lumière, Méliès, Chomón), que l'enfance du cinéaste (Fleury et tous les autres) et celle du spectateur (contemplation des ombres portées). Mais, que signifie exactement « l'enfance du cinéma » pour José Luis Guerin, cinéaste né lors de l'affirmation de la modernité esthétique du cinéma, l'année de la sortie en salle de *À bout de souffle* (1960, J-L. Godard), *L'Avventura* (1960, M. Antonioni) et *Psychose* (*Psycho*, 1960, A. Hitchcock)? Nous pouvons déjà constater que, dès les premières images de *Tren de sombras*, l'enfance du cinéma est présentée et pensée comme une façon de voir et de vivre, comme un rapport au monde, une manière de (se) le représenter et de (se) le raconter. « Las imágenes de *Tren de sombras* no remiten a un mundo histórico, como mucho, a la población y los alrededores de Le Thuit, sino más bien a una(s) forma(s) concreta(s) de referirse a este mundo[19]. »

[18] Cité par Suzanne Liandrat-Guigues, Jean Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, *op. cit.*, p. 15.
[19] Josep Luis Fecé, « El tiempo reencontrado. "Tren de sombras" », *loc. cit.*, p. 313.

Il convient donc de ne pas confondre ici l'invention du cinéma (invention technique, historiquement datée) et son enfance (apparition et évolution d'un art et d'un regard), enfance qui, bizarrement, peut précéder l'invention technique, nous plaçant alors dans un espace-temps cyclique, fini, sans bornes. Toutefois nous pouvons encore nous interroger sur cette enfance. Dans quelle histoire s'inscrit-elle? Que dit-elle du cinéma? Dans l'introduction du livre consacré au film de famille, Roger Odin donne un début de réponse : « en ces temps où se propage d'une façon de plus en plus insistante le discours sur la mort du cinéma, le recours au film de famille peut apparaître comme un ressourcement / renouvellement possible[20] ». Ainsi, en se référant aux premiers films de famille pour célébrer les cent ans du cinéma José Luis Guerin propose une histoire du cinéma différente (de celle conventionnelle, académique), une histoire renouvelée qui s'échappe de la chronologie linéaire des histoires positivistes – histoires qui mènent toutes à la mort[21]. Dans ces films de famille, José Luis Guerin semble avoir vu, au-delà des ombres et des spectres de la vie embaumée, les fantômes des films à venir. Cette conception de l'histoire du cinéma comme une histoire hantée apparaît également dans les propos de Gilles Deleuze : « l'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme[22] ». Nous reconsidérerons ces questions au fil de l'analyse.

[20] Roger Odin, *Le Film de famille*, Paris, Méridiens de Klincksieck, 1995, p. 6. En ce qui concerne l'intégration du cinéma domestique par d'autres récits cinématographiques, on pourra voir l'article d'Efrén Cuevas, « Imágenes familiares. Del cine doméstico al diario cinematográfico », *Archivos de la filmoteca*, n° 45, octobre 2003, p. 129-140.
[21] Discours qui rejoindrait celui d'André Bazin (« le cinéma n'est pas encore inventé ! »), « Le mythe du cinéma total », *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.*, p. 19-24.
[22] Gilles Deleuze, *Cinéma 2, op. cit*., p. 59.

## Transe (sans danse)

Du fait de son écriture basée sur un jeu complexe de transtextualité, en regard de son thème et de ses motifs (récupérer les morts, rencontrer les fantômes) mais aussi des fonctions de son rythme et de sa structure (que l'on peut rapprocher de la musique transe[23]), nous considérerons ici *Tren de sombras*, comme un « film-transe » qui dépasse le caractère d'« hypnose-film » propre à tous les films qui composent « l'hypnose-cinéma[24] ». En effet, ce film approfondit, renforce et amplifie l'état hypnotique caractéristique de toute œuvre cinématographique. Le ravissement que procurent les images du défunt Gérard Fleury, les relations transtextuelles que l'on y découvre, la performativité, la mise en abyme infinie de ces plans, l'induction giratoire, la stimulation labyrinthique, le rythme pendulaire et répétitif comme toutes les variations opérées sur ces images « rudimentaires » excitent une transe hypnotique, extatique, qui va jusqu'à transporter le texte filmique, son auteur et son spectateur hors d'eux-mêmes. Pareillement, l'enquête à l'intérieur des films de famille conduit à des états d'hyper-conscience, d'enivrement, d'extase, de frénésie. En donnant l'image de son propre fonctionnement, *Tren de sombras* favorise la confusion du processus d'induction et de l'état hypnotique (confusion que le langage médical nomme « approfondissement de la transe[25] ») et invite alors ses spectateurs à s'abandonner complètement au film, à ses suggestions.

Selon *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, transe « est un emprunt à l'anglais *trance*, qui remonte à l'ancien français transe : transe s'employait déjà au moyen âge avec le sens de "songe, extase" (1245) en particulier dans le domaine amoureux ». Le terme vient du français transir, « employé avec de nombreux sens propres et figurés et spécialisé chez les auteurs chrétiens pour "mourir" (V^e^ siècle) par une figure identique à celle de trépasser ». Ainsi, la transe est directement liée à l'ailleurs (trans-), à la mort (transi de vie) et à l'amour

[23] Cette musique est fondée sur la recherche systématique de lignes mélodiques répétitives et planantes (semblable au rythme de l'avancée d'un train). La musique transe moderne (« tribalisme urbain », « transe électro », etc.) trouve son inspiration dans la musique répétitive des années 1960 (dont Steve Reich en est un des grands représentants, il est l'auteur notamment de *Different trains*, 1988).
[24] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, op. cit*, p. 88.
[25] *Ibid.*, p. 584.

(amoureux transi). La transe est un état proche de l'exaltation qui conduit celui qui en est pris au-delà, par-delà et au travers de lui-même (du latin transire, proprement « aller au-delà »). La transe peut aussi indiquer le moment où un esprit se manifeste chez un sujet (possession), le sujet est alors indifférent aux événements extérieurs. La transe plonge le sujet dans un état dont il est difficile de le faire sortir (état hypnotique) elle peut conduire à des états modifiés de conscience (EMC) qui se caractérisent par un « changement qualitatif de la conscience ordinaire, de la perception de l'espace et du temps, de l'image du corps et de l'identité personnelle. Ce changement suppose une rupture, produite par une induction, au terme de laquelle le sujet entre dans un "état second"[26] ». Dans son texte sur sa première expérience de spectateur de cinéma, Maxime Gorki relevait déjà cette qualité transe, extatique, hypnotique du cinéma : « Vous oubliez peu à peu où vous êtes, d'étranges images surgissent dans votre tête, votre conscience semble s'obscurcir, se perturber… [27] ». En regardant attentivement le film, le spectateur pénètre dans un monde « autre », voyage dans un ailleurs impossible à localiser (où est-on lorsque l'on regarde un film ?). L'état que provoque la vision de *Tren de sombras* semble donc être, plus qu'une élaboration artistique de l'état onirique, plus qu'un état hypnotique, bel et bien une transe. Le film apparaît alors comme substantiellement fantastique : « par fantastique du cinéma, il faut entendre ce qu'il y a de fantastique dans le dispositif lui-même ainsi que les effets fantastiques produits par le cinéma avec les moyens qui sont les siens[28] ».

Considérer *Tren de sombras* comme un film-transe nous permettra de prendre en considération plusieurs phénomènes liés à la transe (plus qu'au rêve et à l'état hypnotique). En effet, la transe volontaire établit une relation intentionnelle avec un au-delà, un ailleurs qu'elle rend présent, qu'elle représente (cérémonie). De même, le sujet en transe peut être possédé par un esprit (ici José Luis Guerin, mais aussi le spectateur, cherchent à revivre les expériences de Gérard Fleury). Mais, si la transe est une réalité d'ordre psychologique, la possession,

[26] Georges Lapassade, *La Transe*, Paris, PUF, 1990, p. 5.
[27] Maxime Gorki, « Au Royaume des ombres… », *Le Cinéma : naissance d'un art, op. cit*., p. 50.
[28] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 10.

elle, est de l'ordre de la croyance. Ainsi, pour que le spectateur soit lui aussi possédé par l'esprit de Gérard Fleury, il faut qu'il croie en son existence, qu'il soit en sympathie avec ce personnage et qu'il éprouve l'envie de revivre ses expériences de cinéaste-amateur (ne serait-ce que pour découvrir le pourquoi de sa mort). C'est cette croyance et ce désir que le film excite ; la transe qu'il provoque par l'excitation de l'état hypnotique propre au dispositif cinématographique est une transe collective car l'hypnose au cinéma est une hypnose collective. Alors, dans cette transe collective, le film offre à son spectateur un espace de liberté, un espace où laisser libre cours à sa vie poétique, à ses tendances reléguées, refoulées :

> Epstein […] souligne que l'attention au cinéma, "n'est exigée que par un seul centre : l'écran", et que c'est là "l'hypnose" ; et il ajoute : "Et il n'est pas indifférent que cette hypnose soit une hypnose collective. D'abord parce que la communion d'une petite foule dans le même sentiment assure celui-ci dans sa réalité comme dans sa légitimité et crée, entre les individus, un courant de sympathie amplificatrice. Ensuite, parce que l'usage de la poésie prend aussi un aspect social qui peut être tenu pour une réhabilitation au moins partielle, pour une reconnaissance du droit à une existence au moins idéale, de ces tendances que le moi estime comme les plus siennes, et d'autant plus précieuses que malheureusement condamnées à la relégation, interdites d'assouvissement réel[29].

Lorsque le film s'arrête, lorsque l'écran redevient blanc, la transe prend fin, le spectateur retrouve peu à peu son état normal (mais reste sans doute inquiété par ces images). La transe que propose *Tren de sombras* est donc une transe extatique, une transe de possession mais aussi et surtout une transe poétique, « la poésie en tant qu'expérience, est elle aussi une transe qui passe donc, nécessairement, par les trois phases de la transe : la rupture avec le monde extérieur, l'installation de la transe et, enfin, le retour au monde qu'on avait quitté pour un temps[30] ». En s'appuyant sur le poème de Paul Valéry, *Le Cimetière marin* (1920), Georges Lapassade théorise ce qu'il nomme la « poésie pensante » : « dans le même temps, la poésie se pense elle-même, se nourrit d'elle-même, cherche à saisir son lieu de naissance. La poésie devient "poésie pensante" : sans cesser d'être poésie, c'est-à-dire transe, elle se connaît dans sa transe même, elle se saisit et se dit mais de l'intérieur sans sortir

[29] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, op. cit.*, p. 97.
[30] Georges Lapassade, *La Transe, op. cit.*, p. 16.

d'elle-même[31] ». Ainsi, dans la *poésie-pensante*, la transe peut atteindre le sujet-auteur du poème, son lecteur et le poème lui-même. Il en va de même dans *Tren de sombras* (le film est ainsi et aussi un *film-pensant*) où l'état de transe atteint cinéaste(s), film(s) et spectateur(s). Tous trois sont en « cogito de transe[32] », notion qui désigne la tension entre les deux dimensions fondamentales de la transe extatique, de la transe sans danse (une dimension apparemment passive et une dimension active d'observation) et par laquelle le sujet se dédouble et se voit en transe. « Silence, solitude, immobilité, les conditions ainsi réunies sont exactement à l'inverse de celles requises par le chamane lorsqu'il officie ou par le possédé lorsqu'il danse[33]. » Ce dédoublement de la conscience est une caractéristique de l'activité poétique (citons de nouveau *Le Cimetière marin*), elle a été figurée par le cinéma (*L'Homme à la caméra*, 1928, de Dziga Vertov en est un bel exemple) et largement théorisée (par la psychanalyse, les théories littéraires, cinématographiques, etc.). « Dans l'ouvrage qu'il consacre à *L'interprétation du rêve*, Freud fonde la règle fondamentale de la psychanalyse, ou règle de libres associations, sur la capacité normale de dédoublement qui est une propriété fondamentale de la conscience et qu'on retrouve, dit-t-il, dans l'activité poétique[34]. » Face au film transe, le spectateur apparaît comme une personne en état de transe :

> La personne en transe se reconnaît donc à ce que : 1) elle n'est pas dans son état habituel ; 2) sa relation avec le monde qui l'entoure est perturbée ; 3) elle est en proie à certains troubles neurophysiologiques ; 4) ses facultés sont – réellement ou imaginairement – accrues ; 5) cet accroissement se manifeste par des actions ou des conduites observables du dehors. Le « tableau » peut être évidement plus ou moins complet suivant les cas. Dans le doute, le contexte dira si l'on est en droit ou non de considérer qu'il y a transe[35].

De même, toute mesure gardée, *Tren de sombras* pourrait également entrer en relation avec le « ciné-transe » de Jean Rouch. Ce « ciné-transe » est un cinéma de non-fiction qui ne prétend pas filmer ce qui serait en son absence ; un cinéma où la caméra est participante, fait

[31] *Ibid.*, p. 17.
[32] Georges Lapassade, *Les États modifiés de conscience*, Paris, PUF, 1987, p. 93-120.
[33] Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45.
[34] Georges Lapassade, *La Transe*, *op. cit*., p. 18.
[35] Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe*, *op. cit*., p. 58.

partie intégrante de l'action filmique qu'elle provoque ; un cinéma qui convoque le réel, compte sur le possible et le hasard, invoque le fantastique et l'ailleurs[36].

> Aux yeux du poète Rouch, parent par là du cinéaste Jean Cocteau, les fabulations authentiques (traditionnelles ou improvisées) sont toujours plus « réelles » qu'on ne sait quel commentaire « objectif » ou savant […]. Jean Rouch croit à l'interaction du sujet filmant et des sujets filmés, il s'adonne à la magie opérante de la caméra sur les gens et les situations, et c'est pour cela qu'il tient à la tenir lui-même. À ses yeux, la caméra a le pouvoir de convoquer et d'influencer le réel – comme on invoque des esprits –. […] La fiction ou la fabulation éventuelle ne préexiste pas davantage au film, elle est le produit réel de la coexistence du filmage et du filmé, que ce soit dans la configuration même du tournage improvisé, dans la préfiguration d'un psychodrame déclenché, ou dans la refiguration du film monté par l'orateur-narrateur[37].

Ainsi, la caméra possède aussi sa part de magie qui aide à provoquer des situations. Comme Jean Rouch, bien que dans un style différent, José Luis Guerin aime utiliser cette magie :

> La dirección de actores se verá sustituida por la creación del clima propicio para crear situaciones. […] De ahí que el trabajo se prevee más cercano a los métodos de Jean Rouch (en cuanto a antropólogo) que a los de un "cineasta" en el sentido tradicional […] El proceder en definitiva, estriba en sustituir lo que comúnmente es reproducción de eventos por el de creación directa en "cine-directo" de éstos: provocar la situación que se quiere registrar, preveer planes para que ésta se produzca[38].

La caméra de José Luis Guerin provoque et participe totalement de l'action filmée qui nous documente sur un style de vie, elle filme le passé en « cinéma-direct ». Souvent présenté comme un documentaire,

---

[36] Cette pratique du « ciné-transe » apparaît de façon magistrale dans le film de Jean Rouch *Tourou et Biti, les tambours d'avant*, 1971. Venu filmer un rituel de possession qui tarde à venir, Jean Rouch déclenche sa caméra pour un dernier plan-séquence, ses dernières dix minutes de bobines. Les tambours s'arrêtent, il continue de filmer et là, en présence de la caméra, la transe commence : « En revoyant ce film, il m'est apparu que le tournage même du film avait déclenché et accéléré la possession. Et je ne serais pas surpris d'apprendre des prêtres de Simiri, quand je leur projetterai prochainement ce film, que c'est ma "ciné-transe" qui a joué, ce soir-là, le rôle de catalyseur essentiel. », Jean Rouch « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe », *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, Éditions du CNRS, 1971, p. 529-534.

[37] François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université, 2e éd., 2002, p. 159.

[38] José Luis Guerin, *Tren de sombras, guión*, s.l, s.d., (consultable à la BNE), p. 46-47.

*Tren de sombras* n'en est certes pas un (l'histoire est inventée, les personnages sont fictifs) mais ne répond pas non plus à la pratique traditionnelle de réalisation d'un film de fiction où l'élaboration d'un scénario précède l'action de filmer et celle de monter[39]. Le cinéma de José Luis Guerin n'est assurément pas le même que celui de Jean Rouch mais on peut facilement y trouver des liens de parenté. C'est ainsi que l'exaltation qui travaille le texte filmique se retrouve dans les pratiques transtextuelles qui le conduisent.

## Relations

*Tren de sombras* est un film complexe, c'est, comme tout film selon Edgar Morin, un complexe de réalité et d'irréalité, mais aussi un complexe d'écritures imbriquées les unes dans les autres, de points de vue emboîtés. *Tren de sombras* est un film de la variation, de la relation, de l'union, de la rencontre. Rencontre entre les genres, entre les gens, entre les écritures et les films, ce film joue sur tous les rapports de la relation (transe, transtextualité, amour, liaisons, unions, rapprochements, connexions, comparaisons, articulations, fissures, frontières, transitions, intervalles, déchirures, interstices, failles, ouvertures, etc.). L'analyse qui suit se déroule donc autour de la relation au sens large. Nous commencerons par étudier le jeu de relations transtextuelles sur lequel le film se construit (deux premiers mouvements du film principalement). Notre objectif ne sera pas de recenser toutes les références auxquelles le film renvoie mais plutôt de saisir ce jeu même : la superposition des écritures et des styles (amateur, documentaire, fantastique, expérimental, abstrait, etc.), des points de vue, des regards et des pactes de lectures (distants, complices ; amoureux, curieux ; documentarisant, fictionnalisant ; etc.). Ensuite, nous examinerons les jeux de relations intra-filmiques et inter-photogrammatiques (transformation et transfiguration, principalement les deux derniers mouvements du film). Il s'agira alors d'étudier les différents effets produits par ces mouvements trans-(es), mouvements de variations, de répétions et de déformations qui provoquent différents mouvements de lecture (anticipation, rétroactivité, accélération, ralentissement, interruptions, suspensions, prolongations,

[39] Quiconque irait consulter le scénario de *Tren de sombras* ne saurait s'étonner de ne pas y trouver une description précise du film car, « comme tout "vrai" scénario, il ne cherche pas à retracer un récit mais à dégager une atmosphère », Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, *op. cit.*, p. 21.

etc.). Nous examinerons également les fissures, les articulations et les ellipses présentes dans la structure filmique. Nous terminerons alors par une reconsidération globale de ces jeux de relations, de leurs effets, fonctions et relations entre eux.

## II. Transcendance textuelle

La transtextualité ou « transcendance textuelle du texte » est « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes[40] ». Elle se décline en cinq pratiques que *Tren de sombras* manie et manipule. En effet, nous trouvons à l'intérieur du film la présence effective d'autres films (intertextualité), des faux films de famille qui entrent en relation avec ceux qu'ils pastichent (hypertextualité et métatextualité). De même, le titre, le prologue et la présentation du film influencent la lecture du spectateur, établissent un pacte et fixent un horizon d'attente spectatorielle (paratextualité et architextualité).

Dans plusieurs interviews, José Luis Guerin affirme croire en l'existence d'un genre au cinéma : le « cinéma estival de jardin[41] », un sous-genre du film de famille qui ne filme que la joie de vivre et le bonheur, un type de cinéma qui serait né avec l'invention des frères Lumière. Ces films se déroulent dans un espace restreint, isolé du monde. On ignore tout de ce qui se passe hors des murs de cet éden. José Luis Guerin dit avoir longtemps voulu se servir d'un de ces vrais films de famille comme point de départ de son long métrage (il les collectionne depuis de nombreuses années). Toutefois, toujours selon le cinéaste, une certaine pudeur l'empêchait de manipuler les images de personnes ayant réellement existé ; alors, il dit s'être senti plus libre en tournant lui-même ces films[42].

Pour réaliser les faux vieux films de famille, José Luis Guerin et Tomás Pladevall (directeur de la photographie[43]) ont visionné de nombreux films du genre et de l'époque. Ils ont étudié les différentes solutions visuelles qui y étaient utilisées. Les films de famille de *Tren de sombras* ont été tournés en 16mm, avec une caméra de l'époque, un des

[40] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 7.
[41] Interview réalisée par Nuria Bau, « José Luis Guerin entre fantasmas », *El viejo topo*, n° 112, nov. 1997, p. 56-58. Voir aussi Gabriel Villota Toyos, « Ultima parada para un tren espectral », *Banda aparte*, n° 12, octobre 1998, p. 24.
[42] Voir l'article d'Imma Merino, « Variaciones en el regne de les ombres », *Transversal*, n° 3, 1997, p. 11.
[43] Tomás Pladevall fut également le chef opérateur d'un autre *fake* (peu nombreux dans l'histoire du cinéma espagnol), *Gaudí*, 1988, de Manuel Huerga, dans lequel il mit en œuvre de nombreux moyens pour falsifier les images du passé. Il a également réalisé une thèse sur les techniques du cinéma non professionnel des origines.

premiers modèles de la marque Bolex - prêtée par le Museo del cine de Girona. Dans ces faux films de famille, l'homme qui tient la caméra, celui qu'on ne voit pas, effectue, dans son travail sur l'image (cadrages, mouvements, etc.), un véritable travail d'interprétation. En effet, comme nous l'avons remarqué, les pas du cinéaste-amateur évoquent ici les premiers pas du cinéma. Ainsi, la démarche de Gérard Fleury-cinéaste, les mouvements de son corps, la position qu'il occupe dans l'espace et face aux personnes filmées sont autant d'attitudes révélatrices d'une évolution du cinéma et de l'écriture filmique. Ici, l'homme à la caméra est l'acteur principal du film. « Le film de famille construit très fortement la présence, hors-champ, de celui qu'on ne peut voir, l'homme à la caméra, par l'implication des regards et des mimiques des personnages[44]. » Toutefois, bien que la place du cinéaste soit la plupart du temps hors-champ, de temps à autres, nous l'apercevons tout de même à l'écran, sur des photographies de famille et lors de certaines scènes (par exemple lorsqu'il laisse la caméra à l'oncle Étienne et passe de filmeur à filmé)[45]. Il apparaît alors sous les traits de l'acteur Carlos Romagosa. Ainsi, dans *Tren de sombras*, devant la caméra, un comédien incarne le personnage de Gérard Fleury et, derrière la caméra, José Luis Guerin accompagné de Tomás Pladevall, interprète son regard et ses mouvements.

74. Premiers photogrammes de *Tren de sombras*, sur de vieilles photos jaunies : M. et Mme Fleury (pl. 1-5).

En réalisant lui-même un faux film de famille soi-disant trouvé après la mort du filmeur-cinéaste-amateur(-fictif) Gérard Fleury, José Luis Guerin nous renvoie à une pratique du cinéma d'avant-garde : le *fake* (l'imposture, le faux, le pastiche), pratique qui consiste, comme son nom l'indique, à construire un faux film en imitant les traits

[44] Marie-Thérèse Journot, « Le film de famille dans le film de fiction », *Le Film de famille, op. cit,* p. 153.

[45] Dans son article « Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad », *Archivos de la filmoteca,* n° 30, octobre 1998, p.171-181, Carlos Losilla propose, entre autres, de fines observations sur l'usage des photographies à l'intérieur du supposé film de M. Fleury dans le film de José Luis Guerin (p. 173).

caractéristiques du film ou genre imité[46]. Après le tournage de ces faux films de famille, les pellicules ont été dégradées de façon très artisanale, dans la cuisine du cinéaste, avec des éléments très ordinaires afin de leur donner une patine, un effet vieilli:

> Algunos me han preguntado si había tratado viejas imágenes en ordenadores o cosas así… para nada. El deterioro de la película lo hice con potingues que saqué de la cocina de casa, o con productos de la limpieza, vamos, algo de lo más pedestre y primitivo[47].

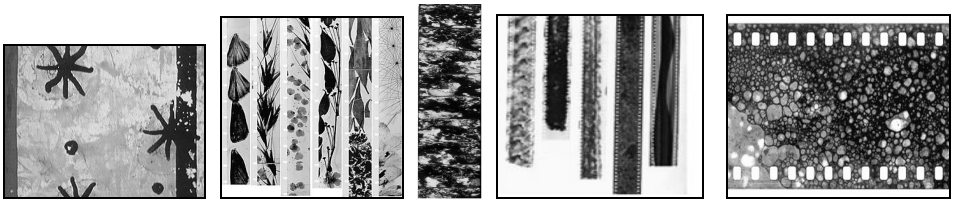
Le passage du temps sur la pellicule (érosion, dégradation, corrosion, effritement, rayures, tâches, etc.) a alors été simulé par un travail de manipulation des photogrammes, travail qui, à son tour, peut rappeler d'autres pratiques cinématographiques liées au cinéma expérimental. En effet, nous pouvons penser au direct-cinéma (ou direct-film) de Len Lye qui réalisait ses films sans caméra, en travaillant directement sur le photogramme (citons *A Color Box*, 1935 ; *Color Flight*, 1938 ; *Free Radicals*, 1957), mais aussi à l'*expanded cinema* (cinéma élargi) de Norman McLaren (citons *Fiddle De Dee*, 1947 ; *Caprice en couleur*, 1949 ; *Blinkity Blank*, 1955), aux pratiques de Stan Brakhage (comme *Mothlight*, 1963 ; *The Art of Vision*, 1965 ; *The Dante Quartet*, 1987 ; *Charters Series*, 1994) ou encore, dans un autre genre, au cinéma de Peter Kubelka (avec le fameux *Arnulf Rainer*, 1958-1960). En Espagne, quelques cinéastes se sont aventurés sur ce terrain vague, citons José Val del Omar (*Aguaespejo granadino*, 1953-1955), Joaquim Puigvert (*Exp. n°1*, 1958 et *Exp. II.*, 1959), Ramón De Vargas (*Canción agria*, 1962), Antonio Artero (*Del tres al once*, 1968 ; *Blanco sobre blanco*, 1969), José Antonio Sistiaga (citons *Ere erera baleibu icik subua aruaren*, 1970) et Jordi Artigas (*Ritmes cromàtics*, 1978)[48]. Ainsi, *Tren de sombras* répond à un travail de manipulation autant intellectuel, mental (*fake*) que physique (direct-cinéma, film de photogrammes,…).

---

[46] On pourra voir à ce propos: Jordi Sánchez Navarro, « (Re)construcción y (re)presentacion. Mentira hyperconsciente y falso documental », *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdàn (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 85-108.

[47] José Luis Guerin, « El mío es un cine marginal, el de un francotirador », *La esfera*, 24/01/1998, p. 9.

[48] Au sujet de cet autre cinéma espagnol, on pourra voir, entre autres, le catalogue (DVD+livret) du cycle de cinéma intinérant: Andrés Hispano et Antoni Pinent (commissaires), *Del extásis al arrebato, 50 años del otro cine español*, Barcelona, Cameo, CCCB, SEACEX, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación., 2009.



75. Morceaux de photogrammes tirés de *Fiddle De Dee* (1947) de Norman McLaren ; *Mothlight* (1963) et *Charters Series* (1994) de Stan Brakhage*;* plusieurs films de Len Lye et *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1970) de José Antonio Sistiaga.

De fait, les paroles prononcées par José Luis Guerin et rapportées plus haut pourraient parfaitement être celles que prononça Norman McLaren cinquante ans plus tôt : « Conseguimos las texturas usando golpes de pincel, punteando y rayando con maquinillas de afeitar y papel de lija de diferentes grados de aspereza : pintamos en ambos lados de la película y luego rayamos más[49]. » La dégradation des pellicules que travaille José Luis Guerin pour matérialiser la mémoire et le passage du temps va jusqu'à faire disparaître les silhouettes des personnages du film, personnages qui prennent alors *réellement* une allure spectrale. Ainsi, le film rappelle directement l'expression utilisée par Jean Cocteau pour définir le cinéma: « le cinéma c'est la mort qui travaille à vingt-quatre images par seconde. » Dans le film, le temps devient une matière (le celluloïd) qui se dégrade. Ainsi, le film embaume le temps, enregistre la mort au travail et subit les effets de la vieillesse. Apparaît alors la fragilité du cinéma, fragilité de sa matière mais aussi de son histoire (dont une grande partie reste ignorée, comme celle des films amateurs). « Il y a une fragilité du cinéma qui tient à son support, à la précarité des moyens de conservation, aux destructions irréparables déjà commises, à l'Histoire elle-même qu'on cherche à constituer à son propos, écartelée entre des extrêmes et propices à tous les oublis, à toutes les méconnaissances[50]. »

Dans sa structure, *Tren de sombras* renvoie également à la pratique du *found footage* (littéralement : « métrage ou pellicule trouvé(e) »), pratique répandue dans le cinéma expérimental qui consiste à réaliser un film en récupérant des images et des sons préexistants, enregistrés pour un autre film, en leur conférant un sens nouveau. Nous pouvons citer ici comme films représentatifs, *Rose Hobart*, 1936-1939,

[49] Norman McLaren cité dans le livre de Carlos Tejeda, *Arte en fotogramas. El cine realizado por artistas,* Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2008, p. 303.
[50] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 15.

de Joseph Cornell *; Tom, Tom, the Piper's son*, 1969, de Ken Jacobs ; *Visual Essays, Origins of the Film*, 1973-1984, d'Al Razutis ; *The Great Train of History*, 1978 et *Erich Von Stroheim*, 1979, tous deux de Maurice Lemaître et les films très contemporains de *Tren de sombras* : *Histoire(s)du cinéma*, 1978-1998, de Jean-Luc Godard et *Arbeiter verlassen die Fabrik*, de Harun Farocki, 1995. Pour présenter brièvement les caractéristiques et les sources artistiques de cette pratique, voyons un extrait d'un texte de Nicole Brenez à ce sujet [51]:

> Le found footage possède au moins trois caractéristiques distinctives: il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule comme matériau et s'attache à de nouveaux sites (par exemple, les couches de l'émulsion) et de nouvelles formes de montage. Parmi les sources artistiques des pratiques du found footage, on trouverait notamment le photo-collage et photo-montage des années vingt ; les formes modernes de l'intertextualité littéraire, de Lautréamont à Joyce et Ezra Pound ; le collage cubiste ; en musique, "l'éclectisme du brisé", "style de tout le monde après la Seconde Guerre mondiale", comme le formule Adorno ; et surtout le détournement dadaïste, selon lequel l'art ne consiste plus à produire des reflets et des simulacres mais à déplacer symboliquement des objets ou des processus. Les notes préparatoires de Fernand Léger pour le *Ballet mécanique* représentent sans doute la première esquisse d'un traité du found footage: "employer des chutes de film quelconque - sans choisir - au hasard" (1923) [52].

Le *found footage* érige donc le montage comme grande, voire comme unique instance de création. Il s'agit de réemployer et/ou de recycler des pellicules déjà impressionnées. On retrouve cette pratique artistique chez de nombreux cinéastes (ajoutons aux déjà cités : Peter Forgács et Martin Arnold) et artistes contemporains (comme Douglas Gordon et Martin Hendriks qui, tous deux, recyclent des films d'Hitchcock : *Psychose* (*Psycho*, 1960) et *Les Oiseaux* (*The Birds*,

[51] Au sujet du *found footage* voir aussi l'ouvrage d'Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Punto de vista, 2009 et ses articles : « Jugando en los archivos de lo real. Apropriacion y remontaje en el cine de no ficción », *Documental y vanguardia, op. cit.*, p. 43-64; « Subjetividad, impostura, apropriación : En la zona donde el documental pierde su honesto nombre », *Archivos de la filmoteca*, n° 30, octobre 1998, p. 109-123. Dans ce même numéro 30 de la revue Archivos *de la filmoteca* voir William C. Wees, « Forma y sentido en las películas de *Found Footage*: una visión panorámica », p. 126-135. Et, au sujet de cette pratique dans le cinéma espagnol on pourra voir aussi Maria Luisa Ortega (coord.) *Nada es lo que parece*, Madrid, Ocho y medio, 2005.

[52] Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 52.

1963)). Mais, dans *Tren de sombras* le jeu va plus loin puisqu'il s'agit de réutiliser un faux film de famille mensongèrement trouvé, c'est-à-dire un film réalisé par le cinéaste lui-même. Il s'agit alors d'un « *fake found footage* ». Cette exaltation de différentes expériences filmiques[53] excite, captive et envoute le regard du spectateur – transe.

## Filmer, former, forger

Selon Gérard Genette (*Palimpsestes*), l'hypertextualité se partage en deux modes fondamentaux : l'imitation (pastiche) et la transformation (parodie), modes qui se déclinent en trois régimes : le ludique, le satirique et le sérieux. Les films de famille de *Tren de sombras* sont élaborés par imitation en régime sérieux (forgerie) – la dimension ludique n'y est pas absente mais elle n'est pas essentielle et ne représente pas l'objectif principal de la création. Pour réaliser ces films de famille, José Luis Guerin et Tomás Pladevall ont procédé en trois temps. Premièrement, ils ont constitué un idiolecte : le film de famille des années 1920/1930. Deuxièmement, ils ont identifié ses traits stylistiques et ses thématiques propres pour enfin se les approprier et les généraliser car « imiter, c'est généraliser[54] ». Ces pratiques relèvent donc de l'imitation stylistique et thématique d'un *corpus* choisi « (j'emploie à dessein ce mot pédant mais neutre, qui ne choisit pas entre la singularité de texte et la multiplicité de genre)[55] ». L'imitation n'est pas une copie mais une réappropriation-généralisation, une sorte de synthèse d'un style – ici du style d'une partie de la production cinématographique d'une époque. En choisissant de filmer lui-même ces films familiaux, José Luis Guerin trouve une solution à un problème éthique (posé par la manipulation de plans et photogrammes renfermant de gens ayant réellement existé) mais propose surtout son interprétation de cet idiolecte. Il trouve ainsi un prétexte pour jouer les cinéaste-amateur-père de famille, en France, dans l'entre-deux guerres, pour jouer avec les codes cinématographiques, pour réaliser un pastiche sérieux, crédible, non satirique, non caricatural. Les films de famille de *Tren de sombras* rendent compte de trois pratiques : la lecture, l'interprétation et l'écriture – ou plutôt la récriture – qui renvoient aux trois acteurs principaux de

[53] À ce propos on pourra lire l'article de José Antonio Sigüenza Sarabia, « Tren de sombras. Las formas de la memoria », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 57-63.
[54] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 111.
[55] *Ibid.*, p. 108.

l'expérience filmique : le spectateur, le cinéphile et le cinéaste. Cette (r)écriture des films de famille se fonde donc sur une réutilisation adroite, délicate et rusée des caractéristiques et des topoï de l'idiolecte, rendant l'état mimétique insaisissable. Ainsi, l'hypertexte (les films de famille de Gérard Fleury) est neutre en ce sens qu'il propose une imitation transparente et insoupçonnable d'un hypotexte (le film de famille des années folles). Le film de famille apparaît alors comme un faux intertexte car il n'est pas autre ou extérieur au texte (intertextualité : présence effective d'un texte dans un autre), mais est bien le texte lui-même, un hypertexte au centre du texte transcendant.

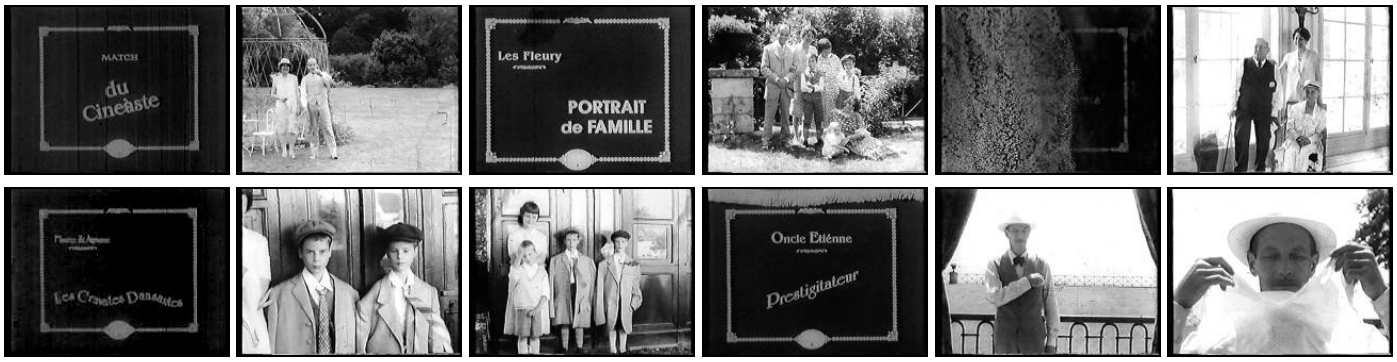
Comme nous l'avons déjà souligné, le *contrat de pastiche*[56] proposé au tout début de *Tren de sombras* (paratexte) se révèle illisible lors de la projection du film en salle. Du coup, le lecteur n'est pas averti et le texte imitatif ne sera identifié comme tel qu'à la toute fin du film (quatrième mouvement), lorsque les membres de la famille Fleury réapparaîtront dans les images en couleur tels qu'ils étaient dans les images en noir et blanc – le spectateur averti se laisse tout de même surprendre. Le véritable contrat de pastiche arrive donc une fois la forgerie terminée et oblige le spectateur à exercer une lecture rétroactive[57]. De même, cet aveu tardif peut susciter chez le spectateur le désir de revoir le film afin de mieux en apprécier le travail d'imitation. Lors de cette possible re-lecture, le spectateur averti « qui en vaut au moins deux, ne manquera pas de trouver l'imitation ressemblante, et donc amusante[58] ». La forgerie nous indique donc la vision que José Luis Guerin a du cinéma, plus précisément du cinéma-amateur familial des années 1930 en France.

Lorsque commence le film de famille (03:04), le spectateur est convié à observer les images d'un temps heureux qui rappellent l'enfance du cinéma. Le bruit de la projection des faux vieux films mal conservés qui sautent et crépitent donne un rythme évident aux images et souligne le trait mécanique et automatique du dispositif ainsi que son aspect à la fois sensible, chimérique et poétique. De la sorte, le bruit du projecteur

[56] *Ibid.*, p. 113.
[57] Ayant assisté à de nombreuses projections du film en salle, lors de festivals, j'ai pu constater que certains spectateurs ne souscrivent pas à ce contrat. Lors des débats post-projection, beaucoup de spectateurs s'étonnaient de la forte ressemblance entre les acteurs de la fin du film et les membres de la famille Fleury…
[58] Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 113.

dans le film est restitué ici moins pour attester de la réalité des images que pour signifier leur fonction de remémoration et instaurer une distance entre les trois acteurs de l'expérience cinématographique (le cinéaste, le projectionniste, le spectateur). Le bruit du projecteur relie un espace mental qui appartient à un passé virtuel et un espace réaliste qui se situe dans le présent. Alors, le point de vue et le point d'écoute du cinéaste-projectionniste des films de famille (Guerin qui projette les films de Fleury dans son film) s'écarte de celui du filmeur des films de famille (Guerin alias Fleury). Nous regardons ces films comme des projections dans la projection, un point de vue (du filmeur-cinéaste) dans un point de vue (du cinéaste-projectionniste) dans un point de vue (du spectateur) ; un film synthèse de plusieurs films (hypertexte), une pratique ludique du cinéaste à des fins sérieuses (forgerie).

Dans les premières séquences des films de famille (de 03:04 à 06:42), l'attitude du filmeur et des personnes filmées semble avoir du mal à se détacher de l'attitude photographique. En effet, beaucoup de plans semblent être des « photographies animées », enregistrés avec un cadre fixe, pensé à l'avance. À ce niveau du film, ce sont les gens filmés qui bougent (et très peu) et non pas le filmeur. Ainsi, ces premières séquences[59] sont élaborées autour d'un ou quelquefois de deux plans (le deuxième recadrant souvent la scène) et présentées par un carton-titre. Elles durent généralement moins d'une minute.



76. Les premières séquences sont construites en un ou deux plans, annoncées par des cartons (pl. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 30,31, 43, 44).

Bien que la caméra ne bouge pas, tous les plans successifs qu'elle filme sont ceux dont usera plus tard le cinéma, du plan général au gros

[59] Citons la séquence des enfants jouant dans le jardin, celle du « match du cinéaste », celle du « portrait de famille », celle des « cravates dansantes », celle de l'oncle Étienne jouant le « prestigitateur » (sic.) et celle du « reporter et le guignol ».

plan. Ainsi, de simple mémoire du film, le film de famille devient mémoire du cinéma. Mémoire du cinéma en ce qu'il contient déjà les possibles du cinéma à venir, possibles que développera le film comme nous le verrons par la suite.

Pour réaliser cette forgerie, José Luis Guerin joue avec des clichés : les clichés du cinéma amateur des années 1930 (plans, articulations des plans) mais aussi ceux de la famille bourgeoise en vacances (la maison, la voiture, les jeux de famille, la baignade, le pique-nique, etc.). Ces films rapportent des moments significatifs de la vie de la famille, ils « tentent d'exprimer la raison d'être de la famille : le bonheur. […] Car de quoi s'agit-il, inlassablement, dans ces petits bouts de films, sinon du bonheur ? Quel en est le sujet inlassablement ressassé et répété, sinon le désir de capter les moments fugitifs du bonheur ?[60] ». Ainsi, pour réaliser ce film, José Luis Guerin a dû recréer le bonheur familial (devant la caméra), le regard du père de famille-cinéaste (derrière la caméra) et la spontanéité des rapports entre les membres de la famille (devant et derrière la caméra). C'est dans cette partie du film que le cinéma de Jean Rouch évoqué plus haut a certainement inspiré le cinéaste (« création d'un climat propice », mise en situation, etc. voir *Supra*, *Transe*).

Ces films de famille exposent de façon quasi indécente l'essence du cinéma dont parlait André Bazin (embaumer la vie) et que le chroniqueur du journal *La Poste* évoquait déjà lors de la première projection des films Lumière : « lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue[61] ». C'est aussi ce qu'exprimait Georges Sadoul en 1946 (*Histoire générale du cinéma. Tome 1. L'invention du cinéma*, Denoël), mais également Edgar Morin, 65 ans après la première projection Lumière dans son premier livre sur le cinéma (1955): « ce prodige qu'on exhibe en 1895-1896, dit Marcel Lherbier, "comme la femme à barbe ou la vache à deux têtes" a ceci de prodigieux qu'il montre la vache avec sa seule tête et la femme sans sa

[60] Eric de Kuyper, « Aux origines du cinéma, le film de famille », *Le Film de famille, op. cit.*, p. 14-16.
[61] La Poste 30/12/1895, *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 41.

barbe[62] ». Selon Edgar Morin, Lumière avait compris « que les gens avant toutes choses s'émerveilleraient de revoir ce qui ne les émerveille pas : leurs maisons, leurs visages, le décor de leur vie familière[63] ». Ainsi, en (re)filmant un film de famille des années 1930, José Luis Guerin en appelle à la curiosité et la magie du cinéma, art qui permet de contempler, non le réel, mais son image, technique qui met en scène la vie prosaïque, machine qui éternise la présence des êtres chers, rendus immortels. Dès lors, ces films de famille ne constituent pas seulement une source d'inspiration formelle mais bien un pré-texte qui permet au cinéaste de pratiquer plusieurs écritures (cinéma amateur, fictionnel, expérimental). En cela, la pratique de José Luis Guerin rejoint les propos de Stan Brakhage : « le cinéaste amateur, en filmant les scènes d'un voyage, d'une fête, de ses enfants, cherche à retenir le temps, à défaire la mort. Or, l'acte de filmer en général peut être considéré comme une extériorisation du processus de la mémoire [Voilà pourquoi] tout l'art du cinéma émerge de l'amateur, du médium du film de famille[64] ».

Après les séquences de « présentation » (voici le cinéaste, sa femme, leur fille Hortense, Marlette, le cousin Gustin, les grands parents, l'oncle Étienne, les domestiques, le fiancé d'Hortense, …), apparaissent des séquences plus longues, plus complexes, mettant en jeu divers procédés. Ainsi, les séquences du pique-nique, de la partie de tennis et celles avec Hortense sont déjà plus élaborées et comportent toutes plusieurs plans dont des travellings et des panoramiques d'accompagnement. Petit à petit, les cartons-titres disparaissent, la caméra semble plus autonome, comme libérée de son ascendance photographique. Des liens apparaissent alors entre les plans, des séquences se construisent sur des champs-contrechamps (le match de tennis, de 07:19 à 08:00), des liens de cause à effet (la balle par terre / Hortense lève les bras en signe vainqueur) et des raccords. Le cinéaste-amateur commence à explorer les nouvelles possibilités de sa caméra. Le cinéaste se révèle alors à travers le montage, l'enlacement des plans, la création d'une histoire par la juxtaposition de moments de vie :

[62] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. 22.
[63] *Ibid.*
[64] Laurence Allard, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental », *Le Film de famille, op. cit.*, p. 116.

> Mais il y a un truc qui m'a toujours étonné, c'est : comment passe-t-on d'un plan à l'autre ? Et c'est-à-dire finalement, pourquoi fait-on un plan l'un après l'autre ? Hier, on parlait du cinéaste amateur qui lui, ne fait qu'un seul plan. Il filme ses enfants ou sa femme qui sort de l'eau sur la plage... Et puis à Noël... Ou à son anniversaire... Qui est, du reste, la publicité des caméras : « Filmez votre enfant en train de souffler ses bougies »... Mais il n'y a jamais deux images. Kodak dit : « Filmez cette image-là », mais ne lui dit pas et après : « filmez l'image au moment où vous lui flanquez une claque »... Mais à ce moment-là, il faudrait qu'on soit intéressé à la vie de famille... Bon... On est intéressé à la vie de famille parce qu'on la vit, mais il faudrait que le papa ou la maman qui filme pense que le film va être utile aux relations qu'ils ont en famille; à ce moment-là, ils ont besoin de le faire; c'est pour ça[65].

Le film de famille se termine par une séquence comique où l'oncle Étienne tente à plusieurs reprises d'attraper un train à vapeur qui traverse le cadre à toute vitesse. Dans ces séquences, les enchaînements entre les plans prennent de plus en plus d'importance et répondent en partie à la question que se pose Jean-Luc Godard : pourquoi et comment fait-on un plan l'un après l'autre ? Gérard Fleury enchaîne les plans, monte son film pour raconter/monter/montrer une histoire, celle de sa famille, des relations qu'entretiennent ses membres. Jean-Luc Godard a expliqué (voir citation ci-dessus) que le cinéaste-amateur, en général, ne fait pas du cinéma mais filme une image, puis une autre, puis une autre. Selon Jean-Luc Godard, pour qu'il y ait cinéma, « il faut que » les cinéastes-amateurs qui filment pensent « que le film va être utile aux relations qu'ils ont en famille». Ainsi, on pourrait d'ores et déjà penser que, selon José Luis Guerin, le cinéaste amateur filme sa famille pour être « utile aux relations » de ses membres, mais peut-être aussi pour comprendre ces relations et sans doute également pour se mettre en relation avec eux – il est certainement plus commode de passer la journée à observer Hortense ou les enfants sous le prétexte de filmer que par simple affirmation du plaisir d'observation. Dans les films de famille que présente *Tren de sombras,* Gérard Fleury ne s'écarte pratiquement jamais de cette « utilité » familiale. Sauf une fois. Dans un plan à la fin des premières séquences, durant la scène où l'oncle Étienne offre des fleurs à Hortense au pied d'une statue (de 08:00 à 08:20). En effet, à ce moment du film, le cinéaste-amateur nous offre son premier plan « inutile », un plan qui ne filme ni une personne ni un spectacle : Monsieur Fleury lève

[65] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op. cit*., p. 82.

sa caméra, filme les arbres, leurs cimes, la lumière qui perce les feuillages. C'est là, dans *Tren de sombras*, le seul plan de Gérard Fleury qui donne à voir autre chose que des scènes familiales. Dès lors, il semblerait que le cinéaste-père de famille se laisse aller de temps à autre à des plaisirs de cinéaste (tout court). Selon le carton initial de *Tren de sombras* c'est d'ailleurs lors d'un de ces tournages de film-paysager (donc « inutile » aux relations familiales) que le filmeur meurt dans des circonstances qui restent floues et mystérieuses.

Les films de monsieur Fleury se fondent sur un regard et des relations d'images, ils pensent les relations entre les membres de la famille, créent des liens, produisent un texte filmique qui dit quelque chose sur cette famille – en dépassant les images de l'éden familial. Mais peut-être qu'à force de penser, monter et montrer ces relations, Gérard Fleury aurait découvert quelque chose qu'il n'aurait pas dû… Le spectateur de *Tren de sombras*, en regardant les films de Gérard Fleury plus de soixante ans après leur réalisation et en interprétant le regard du filmeur comme celui d'une personne qui n'allait pas tarder à mourir mystérieusement, voit l'aspect spectral du cinéma se placer également (et en premier lieu) derrière la caméra. Dès lors, la caméra devient personnage, regard fantomatique, œil mécanique pensant qui a pu capter la cause de la mort du cinéaste amateur. De même, les films de famille, par leur structure monotone et leurs thématiques du bonheur, plongent le spectateur dans l'état hypnotique nécessaire à l'induction de la transe qui ne va pas tarder à poindre.

## L’envers de la tapisserie

En continuant la réflexion et le questionnement de Jean-Luc Godard sur l’enchaînement des plans (pourquoi et comment ?), il paraît intéressant d’analyser la transition que réalise José Luis Guerin entre les années 1930 et la fin des années 1990, de l’enfance du cinéma à sa « maturité ».

La famille Fleury a dit au revoir à l’oncle Étienne (de 18:13 à 19:27) qui a finalement réussi à attraper son train. Le film s’est ensuite désarticulé et quelques photogrammes déjà vus sont alors réapparus très détériorés (de 19:27 à 19:58). Nous observons alors des plans « récents », filmés en couleur et de façon documentaire (regard distant, non interventionniste) par José Luis Guerin au village de Le Thuit en 1996 (de 19:58 à 45:27). Quelles sont ces nouvelles images ? Quel(s) lien(s) entretiennent-elles avec celles prétendument filmées par Gérard Fleury ?

Le premier plan en couleur (plan d’ensemble) est celui d’un homme devant un bâtiment (sans doute un employé municipal), occupé à balayer les feuilles mortes qui jonchent le trottoir. On découvre ce plan après le passage rapide d’un camion, passage qui établit une rupture visuelle avec les plans précédents tout en créant une continuité sonore – du moteur de l’appareil de projection à celui du camion. Dans le coin inférieur gauche de ce premier plan, une affiche porte le titre « Mémoires du cinéma » (une exposition ? une rétrospective ?). Le plan suivant situe cette même scène. Le plan est plus large (plan général), on aperçoit alors, face à l’employé municipal, un cimetière. La caméra reste face à cette scène et bientôt un groupe de jeunes enfants entre dans le champ et traverse le cadre accompagné de leur maîtresse (les enfants passent entre l’homme et le cimetière, ils sortent par le côté gauche du cadre, du côté de l’affiche « mémoires du cinéma » et s’enfoncent dans le hors-champ).

77. Les deux premiers plans en couleurs (pl. 197, 198). Les éléments décrits (affiche, cimetière, groupe d’enfants) sont surlignés en blanc pour en faciliter la visibilité sur ces petites reproductions monochromes.

Mémoires du cinéma, au pluriel donc (recueils de souvenirs), et l'automne, les feuilles mortes, puis la vie, l'enfance. Ces plans établissent un lien mémoriel évident avec les plans de monsieur Fleury. De même, leur structure rappelle celles des plans de Gérard Fleury (deux plans frontaux, le second situant le premier). Sans le passage de la vie (le passage de nombreuses voitures et du groupe d'enfants), ces deux premiers plans en couleur seraient teintés d'une nostalgie profonde et quelque peu amère – l'exposition ou rétrospective des « mémoires du cinéma », le cimetière. Il semble toutefois ne pas s'agir ici de regrets ou de soupirs mais plutôt d'une observation tranquille du passage du temps, une observation du cycle vital qui fait que les feuilles meurent pour en laisser pousser d'autres. Les générations se renouvellent, le temps passe, la vie continue ; le cinéaste filme l'éphémère, les passages intermittents et discontinus de la vie dans un même paysage.

Les plans suivants (au nombre de 7), tournés dans le centre du village (une rue, l'entrée d'un bar, un carrefour, une ruelle) accentuent cette idée du passage du temps, du passage des vies, de la circulation des hommes, de l'éphémère qui, en se renouvelant sans cesse, crée du durable. Le rythme du montage des plans en couleurs est beaucoup plus lent que celui des plans de monsieur Fleury. En se prolongeant de la sorte, les plans invitent le spectateur à dépasser la simple vision, pour accéder à la contemplation et arriver à une sorte de méditation.

78. Plans en couleurs, Le Thuit, 1996 (pl. 199, 200, 201, 202, 203, 204)

Dans ces neufs premiers plans en couleur le cinéaste est le plus souvent posté à l'intersection de plusieurs routes, à la croisée des chemins. À partir de cette position cruciale, José Luis Guerin semble attendre la rencontre, le cadrage du télescopage de plusieurs temps, de plusieurs histoires (les feuilles mortes, les enfants, l'employé municipal, les voitures, etc.). La vie défile devant la caméra, elle traverse le cadre de part en part. Lorsque la caméra cadre un mur, en angle (5$^{e}$ plan en couleur), ce mur évoque également le passage du temps, l'érosion qu'il provoque en passant, la sédimentation des histoires qu'il dépose sur un

même espace – plusieurs lambeaux d'affiches accumulées sur un mur décrépit. Ici encore (comme dans tous les films du cinéaste), le territoire est ressenti comme la matière même de la mémoire. La mémoire n'est pas immatérielle, elle est inscrite dans la chair du monde, elle s'accumule sur et dans la matière en couches superposées parfois profondes, parfois superficielles. En conséquence, la mémoire n'est pas seulement intellectuelle ou spirituelle, elle est aussi matérielle, charnelle. Ces plans longs invitent le spectateur à réfléchir sur le passage du temps, à observer l'absence qui habite ces plans (la famille Fleury est sans doute passée par là...). Ces plans semblent affirmer que « l'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas[66] ».

Cette enjambée temporelle est également marquée par le passage de l'intimité à l'extériorité. Des plans du jardin ensoleillé des Fleury, nous passons aux rues et ruelles du village de Le Thuit. Des plans clos aux cadres fermés de Gérard Fleury (vie privée), nous passons aux plans ouverts de toutes parts, de José Luis Guerin (vie publique). De même, si les plans du film de monsieur Fleury avaient une certaine « utilité » familiale, ceux de José Luis Guerin n'ont aucune charge sociale, ils sont l'observation d'un lieu, l'observation des gens et du temps qui passent dans ce lieu. L'écriture filmique utilisée dans l'élaboration des ces premières images en couleur renvoie alors le spectateur à la pratique du documentaire d'observation. Mais bientôt l'écriture va évoluer, elle va affirmer son caractère poétique et se diriger insensiblement vers le fantastique et l'abstrait. En effet, après cette observation du village, nous nous rapprochons du château de la famille Fleury (de 24:11 à 28:32). Dans le parc attenant, le vent se met à souffler et à agiter les feuilles des arbres centenaires – amplification du son du vent. Les reflets sur les fenêtres superposent le dehors et le dedans ; les feuilles agitées se reflètent sur les vitres de la demeure et semblent alors agiter l'intérieur du château. Nous entrons ensuite dans la résidence que nous visitons et observons à travers un jeu fascinant de fondus enchaînés et de sur-cadrage où les fenêtres encadrent des miroirs qui reflètent la vue des fenêtres, où les portes s'ouvrent sur d'autres portes qui donnent sur des miroirs qui reflètent des tableaux, etc. (de 28:32 à 30:33, 22 plans ). Des réveils et des pendules, toujours posés devant des miroirs, ponctuent

[66] Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix*, Paris, 10/18, 1976, p. 11. Cité dans le livre de Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 102.

cette architecture intérieure et s'affirment peu à peu dans la bande sonore – amplification du bruit du passage des secondes. Miroirs et réveils, deux objets qui ont une influence considérable sur la conception que l'homme se fait du temps, de l'espace et de soi dans le monde.

79. Premiers plans de l'intérieur de la maison des Fleury en 1996. : sur-cadrages (pl. 249, 250, 256, 261, 263, 277)

L'intérieur de la demeure devient comme un prolongement du bois à l'extérieur. Les frontières commencent à s'estomper. Le même se démultiplie (surimpressions, fondus, reflets, sur-cadrages : « l'image mélangée, pour peu qu'on puisse la voir comme unique, est fantastique : c'est un théorème esthétique[67] ») nous rappelant que le mot spectre désigne le fantôme mais aussi le double. Le fantastique apparaît insidieusement. Les spectres sont rappelés depuis le présent d'un château vide. Ces pièces vides, ces miroirs qui ne reflètent jamais celui qui lui fait face (le cinéaste) produisent un malaise. « Le corps des vampires a la propriété de ne pas se refléter dans les miroirs. De nos jours, expérimenter la disparition du reflet est possible quand une image cinématographique montre un miroir sans que la caméra soit visible en lui. Tour de force banal pour des hommes du métier, mais qui tient toujours un peu de la sorcellerie pour le profane[68]. » Cette séquence se présente comme une séance de sorcellerie, de spiritisme. Nous traversons des couloirs que la mort a traversés mettant fin à un monde, celui de la famille Fleury, celui des cinéastes amateurs des années 1920/1930. Le château n'est plus seulement le fond d'une histoire filmée, il est le lieu d'un drame, il est un personnage de ce drame. Le vide et l'absence qui l'habitent confèrent à cette scène un caractère inquiétant et une force d'abstraction.

Bientôt, des ombres commencent à envahir les plans. Le soleil se couche, il est de plus en plus bas, les images sont en clair-obscur. Une brise soulève délicatement des rideaux en dentelles qui projettent leurs

[67] Jacques Aumont, *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005, p. 136.
[68] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 70-71.

motifs sur les murs tapissés. Apparaît alors un des mouvements musicaux de *L'Après-midi d'un faune* de Debussy. Au son grandissant d'un pendule, nous pénétrons dans l'intimité du bureau du cinéaste-amateur (de 30:33 à 32:36). La caméra de José Luis Guerin flotte dans cet intérieur et s'approche doucement de la caméra de Gérard Fleury, conservée dans un écrin de velours rouge. Nous découvrons un trophée adressé au cinéaste amateur par les « amis du cinéma d'Evreux, 1929 » et quelques vieilles photographies du couple Fleury dans lesquelles nous pénétrons littéralement (très gros plans qui font disparaître les cadres des photographies). Ces clichés du cinéaste-amateur disparu dans d'étranges circonstances nous permettent de voir ce qui a été tout en nous faisant (prés)sentir ce qui allait advenir. Les photographies sont hantées par la « mort au futur » des personnages.

> La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum* c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste) la photographie me dit la mort au futur. […] Devant la photo de ma mère enfant je me dis : elle va mourir : je frémis tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe[69].

Six gros plans nous laissent ensuite découvrir, dans d'infinis travellings, des piles et des piles de boîtes de films. Au passage, nous attrapons quelques titres, écrits sur des étiquettes jaunies et délabrées : *Premiers pas de Margot*, *Pêcheurs d'Etretat*, *Pêcheurs de Fécamp*, *Régates des Andelys*, *La lune et le lac*, *Excursion…*, *… Le Thuit*, *Le jardin des fleurs*, etc. Ces titres tissent un lien évident avec le courant impressionniste qui trouva son berceau sur ces mêmes lieux normands (citons par exemple Gustave Courbet, *La Falaise d'Étretat après l'orage*, 1869 ; Claude Monet, *La Falaise d'Étretat, soleil couchant*, 1883 ; *Bateaux sur la plage à Étretat* 1885 et *La Falaise de Fécamp*, 1897 ; J. B. Corot, *Plage d'Étretat*)[70]. De même, ces titres rappellent les premiers films des frères Lumière.

---

[69] Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, 1980, p. 150.

[70] Au sujet de la relation entre la naissance du cinématographe et le courant impressionniste voir, entre autres, Sylvie Ramond (dir.), *Impressionnisme et naissance du cinématographe*, Lyon, Fage / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2005.

> Lumière traita avec prédilection les sujets classiques de l'amateur : les paisibles plaisirs de la vie familiale : *Le Déjeuner de Bébé*, *Le Bocal de Poissons rouges*, *Querelle enfantine*, *Baignade en Mer*, *La Partie d'Écarté*, *La Partie de Tric-Trac*, *La Pêche à la Crevette*, etc. La série de ces films se trouve être, en même temps qu'un album de famille, un documentaire social non intentionnel sur une riche famille française à la fin du siècle dernier. Lumière donne le tableau d'une réussite bien assurée, et ses spectateurs se voient sur l'écran tels qu'ils sont ou tel qu'ils voudraient être[71].

80. Les ombres, le son de la pendule, la caméra, le trophée, les photos, les films de Gérard Fleury (pl. 284, 285, 289, 291, 292, 293)

Gérard Fleury ne filmait pas seulement sa famille, il filmait des paysages, des régates, des scènes quotidiennes, etc. Ayant reçu un prix en 1929, on peut supposer que Gérard Fleury a commencé à filmer au début des années 1920, c'est-à-dire lors de la commercialisation des premières caméras et qu'il fait partie des pionniers du cinéma. De même, il ne semblait jamais se séparer trop longtemps de sa caméra. Nombre de photos présentent Gérard l'œil collé au viseur de sa Bolex.

Dans cette partie du film, l'écriture filmique se détache du documentaire d'observation pour se rapprocher du film fantastique. Dès les premières images à l'intérieur de la maison, une atmosphère étrange, inquiétante, fantastique et fantomatique envahit l'espace. La mise en abyme du regard perdu dans les reflets, les sur-cadrages et les fondus enchaînés comme *L'Après-midi d'un faune*, 1894, de Debussy[72] (rêve orchestral peuplé de péripéties aux couleurs changeantes) donnent un air chimérique (ondulation de la flûte) à l'espace visité. Dès lors, si cette partie du film se présente tout d'abord comme un métatexte[73] qui pourrait

[71] Georges Sadoul, *Histoire mondiale du cinéma*, Paris, Flammarion, 1949, p. 20.

[72] *L'Après-midi d'un faune* de Debussy date de 1894, il est contemporain, entre autres, du cinématographe, de Verlaine, de Rimbaud, de Valéry, de Mallarmé, de Ravel, d'Eiffel (la tour fut construite entre 1886 et 1889), du téléphone, de la lampe de T. Edison, et du tramway (de Siemens). Tous ont également marqué l'histoire du cinéma. Dans le court métrage *Souvenirs* réalisé par José Luis Guerin avant *Tren de sombras* et qui en présente déjà de nombreux motifs, le cinéaste filme sa montée de la tour Eiffel perçue comme un nouveau cadre à travers lequel regarder le monde.

[73] Selon Gérard Genette, la métatextualité est une relation ou un commentaire qui unit un texte à un autre sans nécessairement le citer.

commenter et documenter les films de monsieur Fleury et qui, selon le paratexte, nous aiderait à découvrir les mystérieuses raisons de la mort du filmeur (horizon d'attente sans cesse déplacé : mirages), elle apparaît finalement comme un texte qui aurait oublié son préfixe promis (en passant des mirages aux images nous passons également du métatexte au texte). Car, si le prologue du film nous avait fait miroiter une enquête, les miroirs et reflets rencontrés par le cinéaste transforment cette enquête en un miroir aux alouettes. La recherche devient alors incantation. Le tournage invoque les morts, rappelle les absents. La nature (construite, provoquée) s'y mêle. Le vent, le soleil, la nuit, la pleine lune et bientôt l'orage apportent leur aide à cette formule incantatoire.

La lumière qui filtre à travers les feuillages du jardin rend l'air palpable et matériel (à 33:27). L'invisible devient perceptible. Des brumes s'élèvent, des ombres apparaissent. La lumière semble rappeler la jeune Hortense, l'oncle Étienne et Gérard Fleury à la vie. Le pendule en forme de soleil d'une horloge filmée en gros plan est frappé d'un rayon de lumière qu'il renvoie sur les photos de la famille Fleury (de 33:56 à 34:28) : le cœur d'Hortense semble battre de nouveau (gros plan de la photo d'Hortense avec, au niveau du cœur, une lumière intermittente qui palpite), celui de l'oncle Étienne également (gros plan sur une photo d'Étienne avec la même palpitation lumineuse). Ainsi, au tic du cœur d'Hortense répond le tac du cœur de l'oncle Étienne (champ-contrechamp : un lien de cœur ?). Mais déjà le soleil tourne et le rayon file maintenant tout droit sur le cœur de Gérard Fleury (gros plan sur une photo du filmeur)[74]. Les éléments naturels animent et réchauffent le passé, le vent et la lumière attisent notre perception qui se développe au-delà du visible.

81. Poursuite de la visite de la maison familiale en 1996 (pl. 268, 299, 301, 305, 306, 307)

[74] On trouve, dans un film de François Truffaut, *La Chambre verte*, 1978, ce procédé du reflet lumineux éclairant la photographie d'un être aimé, disparu, et ranimant son souvenir.

82. Des images et des êtres qui s'animent sous l'effet de rayons lumineux...
(pl. 309, 313, 315, 316, 317, 318)

Les jeux de reflets s'accentuent et se développent. Tout devient surface réfléchissante (pensante). Les horloges et réveils offrent un miroir du temps qui passe, miroir (speculum) qui envoie le spectre de la lumière sur les images des êtres disparus et invite le spectateur à se livrer à des recherches abstraites, à spéculer de possibles relations entre le visible et l'invisible, à imaginer les liens cachés qui unissaient les membres de la famille Fleury. « Ainsi ces trois figures insistantes du cercle, du faisceau et du carré-rectangle composent-elles un réseau serré, continu et discontinu, constructivisme propre à capter le regard et à inscrire matériellement, pour l'œil et le corps du spectateur, cette captation par l'hypnose dont le film fait son thème[75]. » De même, les spectres lumineux indiquent de nouvelles liaisons et créent le sentiment d'une présence invisible. La lumière fait parler le vide et le monde des ténèbres.

[75] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, op. cit.*, p. 370 au sujet du film de Fritz Lang, *Dr Mabuse, le joueur (Dr Mabuse, der Spieler*, 1922).

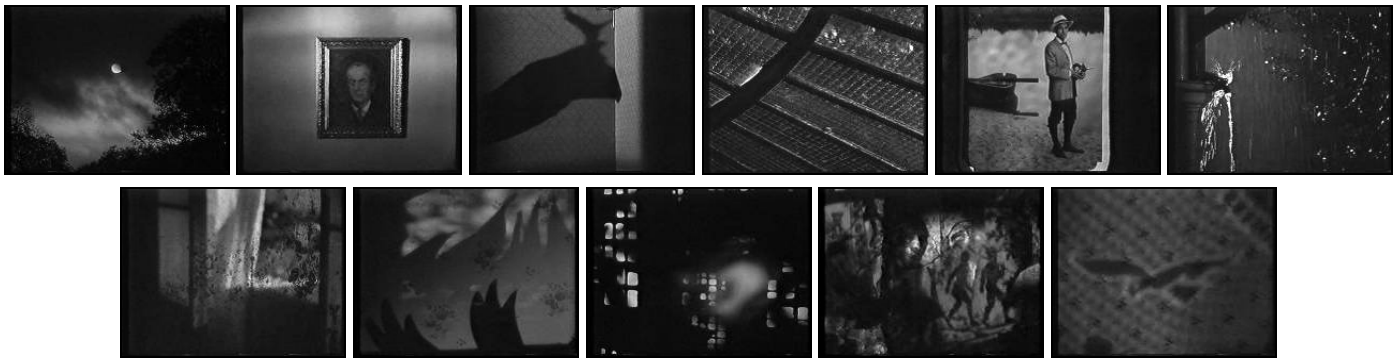
## L’esprit de la grotte

Petit à petit le fantastique apparaît dans cette partie du film, apparemment documentaire. Dehors, la nuit ne tarde pas à tomber (de 36:46 à 42:21). La lune est pleine (plan d’ensemble sur le lac, la nuit), elle se reflète dans le lac du Thuit (gros plan du reflet de la lune animé par les mouvements de l’eau – surface réfléchissante). Des nuages menaçants recouvrent l’astre nocturne (mouvement de l’air), les ombres s’emparent du paysage, les animaux se mettent à crier, un orage gronde puis éclate. L’ambiance est ténébreuse, rappelant l’atmosphère des films fantastiques – comme *La Chute de la maison Usher*, 1928, de Jean Epstein. Les éléments semblent s’être concertés pour invoquer les anciens habitants de la demeure (comme dans *L’Aventure de M^me^ Muir (The Gost And M^rs^ Muir*, 1947) de Joseph Mankiewicz, dans *Le Portrait de Jennie (Portrait of Jennie,* 1948) de William Dieterle voire aussi, dans une certaine mesure, dans *La Nuit du chasseur (The Night of Hunter*, 1955) de Charles Laughton). Les ombres s’animent, le monde se déforme, il change d’allure et de dimension. La pluie ressemble à des pleurs. La matière devient autonome.

83. Plans choisis de l’invocation (pl. 345, 346, 375, 386, 391, 392)

La projection a littéralement commencé pour l’enfant-cinéaste. Dans l’intimité de la maison des Fleury, dans la pénombre nocturne, des silhouettes apparaissent, les ombres prolongent ce monde vers un autre, parallèle. L’ombre de la pluie (ombre de transparence) et la lumière de la pleine lune, se reflètent sur le portrait de monsieur Fleury. Et, on le sait, la pleine lune réveille les pulsions et redonne vie aux morts. La maison pleure, des ombres et des spectres envahissent tout l’espace, tous les plans. Le fantastique règne. Les jeux de lumières enchantent la demeure, les apparitions hantent le château – car l’ombre, comme le fantôme, est pure apparition. Dès lors, ces ombres indiquent un ailleurs autant spatial (jeu sur les dimensions, la profondeur, la matière, l’étirement, etc.) que temporel : « une ombre nocturne sort de l’ordre naturel du temps, arrête

le flux du devenir[76] ». L'ombre manifeste ainsi l'indéniable extériorité du double en même temps que sa continuelle présence et l'orage « qui accompagne d'ordinaire l'animation du monstre de Frankenstein, avec son passage de l'inanimé au vivant[77] » ne tarde pas à éclater.



84. Ombres, spectres, projections (pl. 417, 419, 421, 425, 427, 433, 437, 443, 448, 459, 470)

Troublés par un souffle inquiétant, les voiles, les rideaux et les tissus se soulèvent, donnant alors une profondeur aux surfaces (ombres portées), laissant percevoir l'invisible et sentir l'existence d'un autre monde, derrière (ou devant ?) les apparences.

> Les fenêtres sont souvent entourées de voiles. Le voile "n'est pas une matière inerte destinée à cacher, il est paupière, symbole du Regard masqué" [R. Barthes, *Sur Racine*]. Il est aussi, par les mouvements qui l'animent une figuration du trouble intérieur du personnage et de celui du spectateur. Si la scène « fantastique », à l'instar de la scène racinienne, est doublement spectacle "aux yeux de l'invisible et aux yeux du spectateur" [R. Barthes], le spectateur mêle en lui une opposition d'extériorité et une secrète connivence avec les ombres qui s'agitent sur l'écran[78].

Dans cette nuit bleue, cinématographique, esthétique, stylisée, nous retrouvons un regard ancestral, une vision que nos ancêtres, selon une théorie répandue, éprouvaient déjà dans leurs grottes. En effet, les dessins des grottes de Lascaux, d'Altamira et de Cosquer (« daguerréotypes des cavernes » selon Edgar Morin[79]), seraient le résultat du désir de représenter le monde et de visions favorisées par les projections de rayons lumineux dans la grotte (pour réaliser ces premiers dessins, l'homme paléolithique aurait probablement dessiné les contours

[76] Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 20.
[77] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 152.
[78] *Ibid.*, p. 96.
[79] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. 35.

d'une ombre projetée). Cette théorie rejoint d'ailleurs le mythe de l'origine de la peinture raconté par Pline l'Ancien[80], selon lequel la fille du potier Dibutades, voulant conserver l'image de son fiancé qui partait pour un lointain voyage, aurait reproduit le contour de son ombre (que le potier aurait ensuite moulée, modelée). Dans cette séquence fantasmagorique de *Tren de sombras* nous vivons l'expérience première et primitive de la projection et de la capture de l'ombre ; nous (re)vivons l'enfance des images, l'enfance du cinéma mais aussi celle du cinéaste et celle du spectateur[81].

> Il s'agit plutôt de penser une analogie de situation quant à la réalité ontologique, perceptive et environnementale – la chambre, d'enfant et de cinéma, où le monde se compose et se recompose à chaque instant pour le spectateur comme pour le "bébé", en regard d'un apprentissage du nouveau, par rapport auquel s'éprouvent des régularités minimales. En cela, cette analogie fournit le cadre d'une redéfinition de l'impression de réalité ; un effet-cinéma vécu comme double de la genèse à jamais reconduite qu'à été la constitution d'un monde pour le tout petit enfant[82].

Pour le cinéaste, le cinéma est avant tout une projection d'ombres et de lumières, des formes lumineuses qui s'animent sur une surface plane et qui, dans leurs mouvements créent une profondeur (le cinéma ne raconte pas une histoire, il la crée ; il ne sert pas à exprimer des pensées, il pense et fait penser ; etc.). Toutefois, le cinématographe n'est pas le seul instrument qui ait permis à l'homme de produire et de penser cette vision d'images en mouvement et d'ombres portées. Dans son essai d'anthropologie sur le cinéma, Edgar Morin faisait remonter l'origine du cinéma « aux sources, non seulement de la science physique, mais aussi, en passant par la fantasmagorie, de la religion, de la magie et de l'art ». Il s'interrogeait : « D'où vient le cinéma ? »[83]. Contrairement à la célèbre question d'André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*(1958), la question d'Edgar Morin (1956) ne porte pas sur l'essence du cinéma mais plutôt

[80] Voir Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXV, XLIII. Au sujet de ce mythe sur l'origine de la peinture et de la sculpture (mais aussi mythe d'amour) voir les analyses de Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre, op. cit.*, notamment des pages 9-20 et 163-165.
[81] José Luis Guerin : « La primera mirada creadora del cineasta yo la establezco en la infancia cuando el niño tiene la capacidad de soñar imágenes con las sombras », interview réalisée par Isabel Escudero, « De la catedral a la salita de estar. Charla cinematográfica », *Archipiélago*, n° 22, automne 1995, p. 79-89.
[82] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, op. cit.*, p. 152.
[83] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. 19.

sur l'origine de son existence, la question n'est pas ontologique mais anthropologique. En ce sens, il rejoint la conception que développait Henri Langlois. À l'occasion du 125e anniversaire de la naissance de Jules-Étienne Marey (en 1955), le fondateur de la Cinémathèque Française affirmait alors que la cinématographie datait de plusieurs siècles :

> Officiellement l'histoire de la cinématographie s'ouvre au XVIIe siècle avec l'ouvrage du savant Père Jésuite Kircher et ses descriptions de la chambre obscure […]. On ne trouvera donc pas dans cette exposition les lanternes magiques multicolores décrites par Omar Khayyâm et qui faisaient la joie des marchés de la Perse du Xe siècle. […] Seule s'est conservée la description de la Chambre noire donnée par Platon. Devions-nous pour cela négliger d'autres ancêtres directs de la cinématographie, les ombres chinoises, les rouleaux japonais, les chambres noires des dessinateurs de la Renaissance et toutes ces sources où nos pionniers ont puisé ? Les montreurs d'ombres, de vues optiques, de lanternes magiques, les animateurs de silhouettes coloriées de Pékin, de Java et de Constantinople ne furent-ils pas les premiers animateurs de films […][84]?

C'est ainsi que le cinéma permet de ressusciter « l'émerveillement de l'univers archaïque […] sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, *et dans une situation esthétique moderne*[85] ». Si le premier mouvement de *Tren de sombras* renvoyait à l'enfance du cinéma, ce deuxième mouvement renvoie à ses origines, à l'origine d'une vision et d'une pensée cinématographique, à cet « univers archaïque des doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes[86] ». Cette origine se retrouve dans l'expérience que peut vivre l'enfant dans sa chambre, dans sa solitude, dans l'épaisseur de la nuit. C'est cette expérience que José Luis Guerin expose dans une atmosphère fantastique, lors d'une nuit agitée, mystérieuse, marquée par la lumière lunaire et la pluie. Cette atmosphère évoque à nouveau les propos d'Henri Langlois pour qui l'image animée est, par nature, liée à la nuit, à un instinct de survie, au mystère, à l'au-delà, aux fantômes:

---

[84] Henri Langlois, « Depuis la nuit des temps… », *300 ans de cinéma,* Paris, Cahiers du cinéma / La Cinémathèque Française, 1986, p. 11-12.
[85] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. XII.
[86] *Ibid.*

> Par eux [les premiers animateurs de films] nous rejoignons des sources si lointaines qu'on ne peut les dater […]. Comme elle ne pouvait jaillir que de la nuit, comme elle ne pouvait jaillir que de l'Egypte pour bien montrer qu'elle allait permettre à l'homme de survivre, l'image animée réapparaît, l'an VIII de la Révolution, tout entourée de mystères de l'au-delà, dans les séances de fantasmagorie du phantascope de Robertson, qui avaient lieu à Paris dans une chapelle à laquelle on accédait par des corridors obscurs et des cloîtres en ruine[87].

L'invention des frères Lumière serait ainsi venue libérer le désir de l'homme, elle lui aurait donné les moyens de capturer le temps, d'éterniser une présence, de feindre le mouvement, d'écrire avec des rayons de lumière :

> Depuis la nuit des temps, l'homme jouait avec les ombres, avec des poupées animées, avec lui-même, se servait du pinceau, de la couleur. Il attendait, il espérait l'image cinématographique qui allait lui permettre de capter le temps, de l'arrêter de le fixer, de le prolonger, de le vaincre. […] il nous faut sans cesse nous souvenir des rouleaux japonais, des spectacles de marionnettes, de Pierrot Lunaire, si nous voulons remonter aux sources et retrouver les traces de cette attente du cinéma[88].

Cette théorie du cinéma comme art ancestral paraît être celle qu'adopte José Luis Guerin dans son film. Toutefois, en analysant le troisième mouvement du film, nous constaterons que le cinéaste, de nouveau, s'inscrit dans l'épaisseur du trait qui sépare les théories – ou peut-être plus encore les théoriciens. En effet, selon d'autres penseurs et cinéastes, le cinéma serait, plus qu'une projection d'ombres et d'images animées, une écriture faite de la relation de plusieurs plans. Ainsi le cinéma russe des années 1920-30 (Dziga Vertov, Lev Koulechov, le « Kino-Pravda »...), ainsi les théories de Gilles Deleuze qui, au début des années 1980, en s'appuyant sur certains textes de Bergson (*Matière et mémoire* et *L'Évolution créatrice* principalement) considéra l'invention du cinéma comme un bouleversement dans la conception que l'homme se faisait du mouvement et du temps. En effet, selon les termes de Deleuze, le cinéma procède en une suite de coupes instantanées sur le mouvement, coupes soumises à une unité de temps abstraite, grâce à la perforation de la bande filmique qui permet une équidistance entre les

[87] Henri Langlois, « Depuis la nuit des temps… », *loc. cit*., p. 12.
[88] *Ibid.*

images. C'est principalement cette équidistance entre les images qui a donné lieu à une nouvelle représentation du mouvement – jusque là, pour reconstituer le mouvement, l'homme avait toujours procédé à une représentation de l'espace parcouru. Ainsi, le mouvement se fait toujours entre deux positions, dans l'intervalle. « Le mouvement se fait toujours dans le dos du penseur, des choses, des coupes[89] ». C'est l'intervalle, l'entre-deux plans, l'entre-deux photogrammes, qui renferme le mouvement, contient un mystère, ravale le refoulé. Ce qui n'enlève rien de la relation cinéma-fantôme (bien au contraire), d'ailleurs pour Gilles Deleuze, le film est une « machine à fantôme[90] » et sa conception de l'histoire du cinéma ressemble à une histoire hantée.

## Tramer, tisser, entrelacer

Si nous avons souvent situé la démarche de José Luis Guerin dans l'entre-deux, dans l'intervalle, à la croisée des chemins, dans l'épaisseur du trait, il ne serait sans doute pas incorrect d'en conclure, suite à la citation de Deleuze, que le cinéaste est en perpétuel mouvement. Et si dans *Tren de sombras* José Luis Guerin joue sur la frontière entre documentaire et fiction, réel et fantastique, visible et invisible, palpable et insaisissable, éternel et éphémère, il joue également sur le fil tendu par les tenants des différentes théories évoquées jusqu'ici (résumons par : cinéma = projection d'ombres en mouvement, expérience ancestrale / cinéma = équidistance des photogrammes, nouvelle façon de penser et percevoir le mouvement). En effet, le troisième mouvement du film va proposer une vision du cinéma plus proche de la théorie deleuzienne et des expériences du Kino Pravda des années 1920-30 en Russie. Ainsi, par sa démarche funambulesque, José Luis Guerin enchaîne de façon extrêmement fluide les fantasmagories du deuxième mouvement à une re-vision du film de famille, cette fois plaqué sur la table de montage. Depuis sa position cruciale, José Luis Guerin traque les articulations du temps, recherche l'intervalle où aurait lieu le mouvement, où se serait enfoui le mystère. De la sorte, l'enfance du cinéma et celle du cinéaste conduisent presque naturellement vers l'enfance du cinéphile. « Hay que distinguir entre aquellos cineastas enamoradísimos del cine como oficio

[89] Gilles Deleuze, « 1. L'intuition de Bergson », *Gilles Deleuze Cinéma*, Lectures à voix hautes, Gallimard, 2006, CD1 (enregistrement des cours donnés par le philosophe entre 1981 et 1984 à Paris VIII).
[90] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 153.

– esos que necesitan estar permanentemente rodeados de sus herramientas, focos, cables, etcétera – y otros, entre los que estoy yo, que se enamoran de películas[91]. »

L'enfance du cinéma ne pourrait donc pas se raconter sans évoquer l'enfance du cinéphile et ses origines. Le troisième mouvement de *Tren de sombras* consistera principalement à re-visionner, scruter, questionner le film de famille que nous avions contemplé au début du film. José Luis Guerin s'adonne alors aux plaisirs cinéphiliques-analytiques : garder, regarder, manipuler, observer le film, les photogrammes, observer à nouveau et à nouveau, scruter, dévisager, interroger certains plans, en relier d'autres, chercher la relation entre champ et hors-champ, interpréter les gestes et regards des personnes filmées, questionner les cadres et les limites du plan pour mieux les dépasser, etc. De nouveau, le spectateur est invité à expérimenter une sensation, une découverte, un désir. En manipulant le film de famille (qui n'est autre que son propre film), José Luis Guerin manipule aussi le spectateur, il dirige ses expérimentations, ses perceptions, ses hypothèses. José Luis Guerin conduit le spectateur de *Tren de sombras* à s'emballer du mouvement cinématographique, à s'éprendre de la jeune Hortense, à traquer le mystère que renferment les photogrammes de monsieur Fleury : Que disent-ils des relations entre les différents membres de la famille ? Ont-ils quelque chose à nous apprendre sur la mort mystérieuse du cinéaste-amateur ? De même, l'histoire que suggère le film (mensonge, amour, trahison, mort) met aussi le texte en relation avec d'autres histoires. En effet si, au premier degré, ces fausses archives parlent d'un bonheur familial intemporel et quasi irréel, à les regarder de plus près, une autre réalité apparaît – peut-être moins irréelle que le paradis familial. Dans l'ombre se cache le mensonge, la trahison, l'infidélité voire l'inceste. De fait, la lumière des astres nous a déjà indiqué une liaison de cœur entre la jeune Hortense et l'oncle Étienne.

Un des synonymes de l'enfance (dont nous venons de voir qu'elle marque la construction du film et la conception du cinéma de José Luis Guerin) est « Aurore » qui est le titre d'un film contemporain des productions de Monsieur Fleury, une création de F.W. Murnau (*Sunrise,*

[91] José Luis Guerin, « El mío es un cine marginal, el de un francotirador », *La esfera*, *op. cit*, p. 9.

*A Song of Two Humans*, 1927). *L'Aurore* est un film expressionniste qui raconte l'histoire d'un couple de paysans dont l'union est dérangée par l'arrivée, avec l'été, d'une femme de la ville. La première rencontre entre l'homme et sa maîtresse se fera près d'un lac, un soir de pleine lune. Suite à cette rencontre, l'homme, influencé par sa maîtresse, décidera de tuer sa femme lors d'une sortie en barque (le meurtre échouera).

85. Plans choisis de *Sunrise*, F.W. Murnau, 1927. La lune, le lac, la barque

86. Plans (566, 749, 751, 752) de *Tren de sombras...* La lune, le lac, la barque : une hypothèse

En choisissant de montrer, comme derniers plans du film de famille (de 19:27 à 19:58), les images d'Hortense, de madame Fleury et d'Étienne dans la barque de Gérard, l'hypothèse du cinéaste renvoie alors, de façon assez évidente, à une hypothèse de cinéphile : comme dans *L'Aurore*, quelqu'un aurait pu pousser Gérard... Ainsi, si aucun dialogue ne dirige l'interprétation du spectateur, les images manipulées le conduiront vers une hypothèse, celle du cinéaste-cinéphile. De même, une des musiques choisies pour la bande sonore du film peut nous conforter dans cette hypothèse. *La Nuit transfigurée* d'Arnold Schoenberg – qui aurait pu être le titre du film selon le propre cinéaste[92] – s'inspire d'un poème extrait du recueil *La Femme et le monde* (*Weib und Welt,* 1896) de Richard Dehmel (1863-1920), un ami du musicien. Le texte décrit une promenade nocturne d'un couple amoureux dont la femme avoue qu'elle attend un enfant d'un autre et obtient le pardon de son amant qui insiste sur l'importance de sa maternité. Ils marchent heureux, sous la lune, dans cette nuit transfigurée. L'histoire de monsieur Fleury pourrait également être celle de *La Nuit transfigurée*, qui, quelques années plus tard, se serait mal terminée (Hortense : fille d'Étienne ?). Les relations transtextuelles

[92] Voir l'interview réalisée par Abel García Roure dans son film *Apuntes para un retrato* (1998), *op. cit.*

dépassent alors le cadre du Pays Cinéma. Toutes ces relations que le texte établit avec un ailleurs cinématographique, artistique, imaginaire (transtextualité) nous informent sur la vision du cinéaste et nous aident à répondre à la question : qu'est-ce que le cinéma pour ce cinéaste ?

## III. Transfiguration textuelle

Nous évoquions plus haut la relation entre *Tren de sombras* et *La Nuit transfigurée* de Schoenberg et le fait que le cinéaste hésita à donner le titre de cette pièce musicale à son film. C'est qu'au delà de la référence musicale, *Tren de sombras* joue aussi sur le phénomène de la transfiguration, de la transformation, de la métamorphose. Dans le troisième mouvement du film, le cinéaste revient sur les films de famille pour en changer leur caractère et leur nature, leur donnant ainsi un nouvel éclat (sur la table de montage lumineuse). Dans le dernier mouvement, le cinéaste retourne à nouveau sur les lieux du film de famille, les lieux de la mort du cinéaste : le château de la famille Fleury et ses alentours. Ainsi les deux derniers mouvements reprennent la structure des deux premiers. De même, c'est dans ces deux derniers mouvements que la transe extatique ressentie par le spectateur au début du film est figurée, mise en forme directement dans et par le film lui-même (transe figurée). En effet, si le cinéma transfigure le réel, en transfigurant un film à l'intérieur du film, *Tren de sombras* propose une transfiguration du cinéma.

### Re-filmer, transformer, transfigurer

En re-filmant les faux films de famille, en filmant leur dé-montage sur la moviola, José Luis Guerin invite à une relecture du film. Non seulement par le fait de la seconde vision (qui vient ici dédoubler la déjà double vision de la projection dans la projection, de la transe et du fantastique) mais aussi et surtout par le nouveau sens donné au film (*fake found footage*), aux nouvelles relations créées entre les plans, aux nouveaux rôles que jouent les photogrammes et à la place donnée à l'entre-deux photogrammes. José Luis Guerin décide donc de scruter les films de famille, leurs failles, leurs fissures ; d'entrer dans l'entre-deux plans, dans l'entre-deux photogrammes et de rechercher ce qui a pu s'y glisser, s'y cacher. Le cinéaste donne alors une seconde vie aux images de Gérard Fleury (matériel doublement usagé), il met en mouvement les morts-vivants, ces momies attrapées dans les bandes du film. Alors, on se rend compte que « lorsqu'on déroule la bande d'un film, on ne trouve pas un corps ou une relique, mais de l'imaginaire, ou

du temps : un bloc d'imaginaire ou de temps[93] ». C'est ainsi que dans le film, le temps et l'imaginaire se mettent à tourner en rond (retour et obsession). Le temps se répète, il s'arrête, il revient ; il est un revenant, un survivant. Il est prophétique et spectral. Le présent embaumé dans le film se dédouble à son tour en un passé et en un futur inclus dans ce passé. Ce temps mis en boucle encourage alors chez le spectateur des états de paramnésie (sentiment d'avoir déjà vécu le moment présent) et de picnolepsie (absence mentale momentanée, principalement vécue, dans la vie quotidienne, par l'enfant). En venant revisiter ce présent embaumé, le spectateur percevra les plans déjà-vus du film de famille comme des plans lourds de leurs secrets et gros de leurs révélations. Tout en présentant une allure de déjà-vu, de fantôme, de revenant, les films de famille semblent se charger de signes prémonitoires.

La contemplation rêveuse des films laisse alors place à une inspection minutieuse des photogrammes abîmés, à une exploration des cadrages et du montage (chapitre 9 « Recherche », de 45:27 à 59:10, 217 plans). Le cinéaste-monteur (Guerin) remplace le cinéaste-filmeur (Guerin alias Fleury). Le spectateur se fait détective et le film devient analyse. Le spectateur est plongé au cœur d'une véritable enquête filmique (à la manière de *Blow up*, 1966, de Michelangelo Antonioni) qui excite l'envie de percer le mystère de la mort du filmeur. Les photogrammes de Gérard Fleury ont-ils quelque chose à nous apprendre sur sa propre mort ? Que cache cet univers sans faille et sans problème ? Mais, cette enquête diégétique devient vite enquête formelle. Qui filme cette séquence? Que se passe-t-il entre chaque photogramme et hors-champ ? Pourquoi ce cadrage ? Que veut dire ce regard, ce raccord ? Ainsi, les mélanges et les superpositions de styles, de pratiques et d'écritures entraînent le spectateur à s'interroger non plus seulement sur le contenu mais sur la forme même du film, non plus sur l'histoire du film mais plutôt sur l'histoire du cinéma.

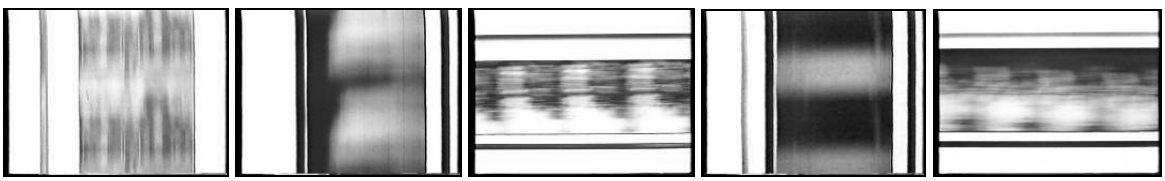
[93] Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma, op. cit*., p. 134.

## Variation, abstraction

Le spectateur assiste à un jeu complexe de variation sur les plans des films de famille. Un nouveau texte apparaît, un texte qui actualise un des possibles inscrits dans le texte premier, un texte second qui y était en puissance. La variation en vient à transcender la banalité et à affaiblir la trivialité des scènes filmées dans les films de Gérard Fleury (déjeuner, baignade, etc.) ; elle révèle des pensées nouvelles, elle développe de nouvelles images, elle accède à un au-delà et découvre alors l'insoupçonnable (de quelle histoire d'amour s'agit-il ?), car la variation n'est pas la répétition.

> En musique « la reprise c'est le domaine du "deux" par identité, par répétition, le domaine d'une duplication qui semble purement numérique – mais qui en réalité n'est pas simple reprise, n'est pas recommencement, remise à zéro. […] Mais pour la variation, il en va autrement : on y passe de l'un au tout autre, on fuit l'"imitation" (au sens musical du terme), on ouvre et développe à chaque fois une idée nouvelle. […] La situation est ici comme l'inverse, le moule en creux de la reprise : dans celle-ci, il s'agit de faire valoir l'autre par le même – qui n'est qu'une fausse identité. Dans la variation, il s'agit de faire valoir le même par l'autre – qui n'est altérité qu'à un certain niveau de l'écoute, et révèle son unité à un autre niveau[94].

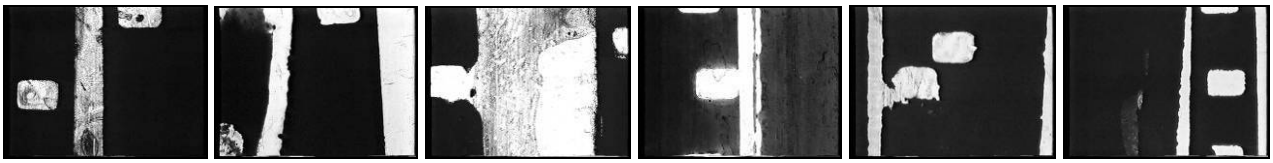
La bande filmique défile à toute vitesse sur une table lumineuse. L'obscurité fait place à la lumière. Des ombres se déplacent avec grande rapidité, le bruit de la bande avance à vive allure. Le spectateur est invité à un nouveau voyage, encore à bord du train des ombres, mais cette fois, dans un train à grande vitesse. « De toutes les machines que le cinéma s'acharne à filmer pour mieux saisir l'irréalité de la sienne, le train est (avec la guillotine, autrement) celle qui s'en approche le plus, par une mimétique du défilement[95] ».



87. Photogrammes choisis des plans montrant le film de Mr. Fleury défilant sur la table de montage (pl. 512, 513,552, 619, 631)

[94] Olivier Revault d'Allonnes cité par Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, *op. cit*., p. 148.
[95] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit*., p. 583.

« On dit que lorsqu'on se noie on voit défiler toute sa vie comme un film accéléré[96]. » C'est peut-être une vision proche de celle-ci qu'a eue M. Fleury lors de sa mort mystérieuse (bien que rien dans le film ne dise clairement qu'il est mort noyé, mais simplement près du lac…). Le défilement rapide du film sur la table de montage invite le spectateur à se plonger dans une expérience visuelle et sonore. Cette expérience de la vitesse va jusqu'à l'abstraction, abstraction accentuée par les bouts de celluloïd complètement obscurs, délabrés, voilés ou désarticulés (perforation de la bande abîmée) que nous apercevons, chaque fois plus nombreux, entre les plans de Gérard Fleury.



88. Bouts de pellicule, abstraction

L'image du film devient alors image abstraite ou hyperréaliste. Elle ne représente rien mais se montre elle-même. « L'image de film, dont nous ne voyons jamais que le stade final, est donc aussi et d'abord cela : cet écran devant l'écran, ce masque semi-opaque destiné à filtrer et à organiser la lumière, […] C'est cette vertu d'écran du photogramme qui est travaillée par le cinéma expérimental[97]. » Dans une lecture hyperréaliste, la qualité écranique du photogramme apparaît. Mais, dans une lecture plus abstraite, qui est sans doute celle à laquelle succombe le spectateur en transe, ces photogrammes désarticulés apparaissent comme de suggestions, des ébauches de rêves et de désirs, des laps de temps laissés à la rêverie. Ces photogrammes peuvent également matérialiser la transe du film, du cinéaste et du spectateur, le trouble dans lequel ils sont plongés (transe figurée ; cinéaste, spectateurs et film transfigurés).

> Une ombre de la forme d'un têtard apparut soudain dans un coin de l'écran. Elle grossit, prit une proportion considérable, palpita et retourna au néant d'où elle venait. Un instant elle parut incarner le produit insane et monstrueux de l'esprit fou. Un instant ce fut comme si la pensée pouvait être transmise de manière plus efficace par une forme que par des mots. Le têtard monstrueux et palpitant semblait être la peur elle-même et non l'énoncé : « J'ai peur ». De fait, l'ombre était accidentelle et l'effet involontaire. Mais si une ombre peut à un

[96] Célia (Joan Bennett) dans le film *Secret derrière la porte* (*Secret Beyond the Door*), 1948 de Fritz Lang, cité dans le livre de Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 183.
[97] Jacques Aumont, *Matière d'images, op. cit.*, p. 103.

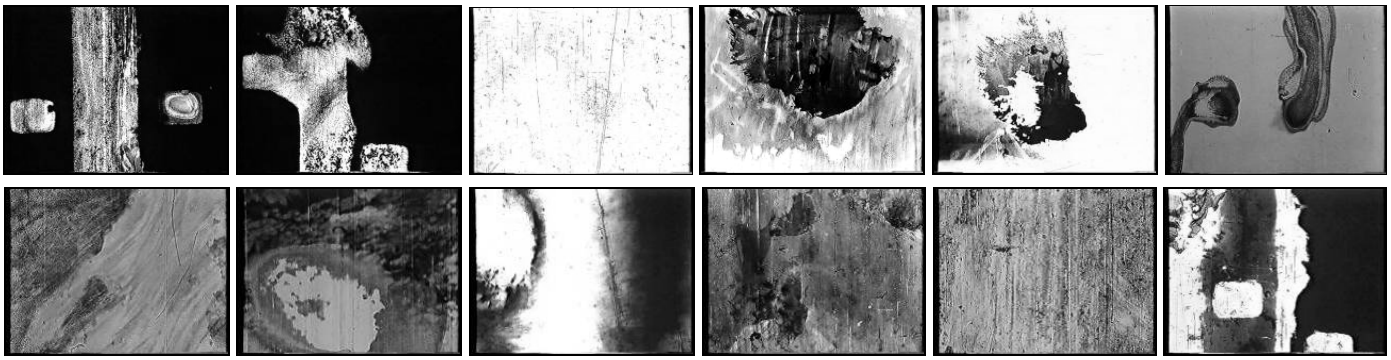
> certain moment suggérer tellement plus que les gestes et les mots réels d'hommes et de femmes en proie à la peur, il devient évident que le cinéma détient d'innombrables symboles pour exprimer des émotions qui n'ont pu l'être jusqu'alors. A côté de ces formes ordinaires, la terreur a celle d'un têtard ; il bourgeonne, s'enfle, palpite et disparaît. La colère n'est pas que déclamation et rhétorique, visages empourprés et poings serrés. Elle est peut-être une ligne noire se tortillant sur une feuille blanche. […] La pensée ne possède-t-elle pas des caractéristiques qui peuvent être rendues visibles sans l'aide des mots ? Elle a la promptitude et la lenteur ; elle peut être directe comme une flèche ou adopter les voies de la circonlocution vaporeuse. Mais elle a aussi, particulièrement dans les moments d'émotion, le pouvoir de créer des images, le besoin que quelqu'un d'autre porte son fardeau, qu'une image coure parallèlement à elle[98].

Ici, les images courent parallèlement à la transe dans laquelle se trouvent cinéaste, film et spectateur. Les images en elles-mêmes, en tant que matière, rendent visible la pensée (elles ne l' « expriment » pas). Le cinéma est une forme qui pense (voir Deleuze et Jean-Luc Godard). Par l'utilisation de différentes écritures et des diverses techniques cinématographiques au sein d'un même film (cinéma de famille *et* documentaire *et* fantastique *et fake et* fiction *et* documenteur *et found-footage et* expérimental *et* essai cinématographique *et* muet *et* sonore *et* parlant *et* noir et blanc *et* couleur, etc.), José Luis Guerin crée un palimpseste cinématographique dont la lecture semble inépuisable. À son tour, l'accumulation de différentes esquisses d'histoires et de différents points de vue engendre un palimpseste narratif. Quant à la superposition de différentes pratiques et de divers usages sur une même pellicule, elle donne à voir et à lire un palimpseste filmique. Ces différents palimpsestes permettent alors au spectateur de percevoir l'invisible, de saisir l'impalpable et d'attraper l'insaisissable (le temps, la mémoire, le mystère, la disparition, l'absence, la mort, etc.). À travers ces différents palimpsestes le temps devient matière visuelle. Les images ne sont pas simples souvenirs, elles sont mémoire.

[98] Virginia Woolf racontant sa vision du *Cabinet du Dr Caligari (Das Cabinet des doktors Caligari*, 1920) cité par Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 161. L'article de Virginia Woolf, « Moovies and reality », fut publié dans la revue *The New Republic*, le 4 août 1926, p. 308-310. On trouve une traduction en castillan, « El cine y la realidad » dans *La poesía del cine*, Lorenzo Saval (dir.), Málaga, Revista Litoral S. A, 2003, p. 57-61.

89. La pellicule : un palimpseste (morceaux choisis), le temps devient matière

L'absence, la mort, le mystère, le temps, la mémoire se concrétisent en s'incrustant dans la matière du film. Dès lors, en regardant le film, en observant sa détérioration, le spectateur expérimente le passage du temps (érosion et sédimentation). En observant les photogrammes se désintégrer, le spectateur apprécie également l'apparition d'une nouvelle histoire sur une première histoire. La superposition et la mise en abyme des regards (nous observons le regard que José Luis Guerin porte sur celui que Gérard Fleury portait sur sa famille et sur celui que sa famille lui adressait lors de ses tournages) propulsent alors le spectateur dans un processus mental et visuel de stratification sans fin. Cette superposition infinie, cette mise en abyme démesurée amène le spectateur jusqu'à l'abstraction et favorise alors son imagination, l'exercice de sa liberté d'interprétation. « No concibo el cine de otra forma que no sea con la mirada activa del espectador[99]. »



90. Du palimpseste à l'abstraction (morceaux choisis) ... « Une ombre de la forme d'un têtard apparut soudain dans un coin de l'écran... » (V. Woolf)

[99] José Luis Guerin dans l'article de Quim Casas, « Guerin reinventa la inocencia del cine », *El periódico*, 12/10/1997.

## Émotion, obsession

Les premiers photogrammes à être ralentis, arrêtés et minutieusement examinés sont ceux où Hortense apparaît (de 45:27 à 59:10, séquences qui entretiennent un lien étroit avec les expériences menées par Ken Jacobs dans *Tom Tom the Piper's son*, 1969 et, en Espagne, par Manuel Huerga dans son film *Brutal ardour*, 1978). Le cinéaste dévisage ainsi la jeune fille, il scrute son regard. Hortense est toujours en mouvement (sur la balançoire, dans la voiture, à vélo, dansant, etc.), elle est fugitive, mobile, insaisissable. La manipulation du photogramme équivaut à une manipulation du temps. En arrêtant le défilement des photogrammes, le cinéaste fige les mouvements d'Hortense (« un arrêt dans le mouvement ou plutôt un mouvement à l'arrêt[100] »), immobilise une durée. Une fois la jeune fille attrapée entre deux photogrammes (photogramme, cœur secret du film, « toujours en attente d'être exhibé[101] »), José Luis Guerin recadre les plans où elle apparaît et examine ses regards portés vers la caméra. Ces premiers regards, sourires et gestes indiquent une complicité certaine avec l'homme à la caméra.

91. Plans des premières apparitions de photogrammes d'Hortense sur la table de montage (pl. 514, 522, 523a, 523b, 524, 526a, 526b, 527, 528, 530a, 530b)

Le recadrage isole donc des détails et suggère des images imaginées, des possibles plans contenus dans les plans (isoler un détail, un ensemble de détails, c'est aussi ainsi que procède la mémoire…). Ces arrêts sur image arrêtent les regards et les gestes d'Hortense, grossissent certaines parties du plan et du visage, révèlent des aspects passés inaperçus pendant la projection et forcent le lien filmeur/filmé,

[100] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit*., p. 226.
[101] *Ibid.*, p. 41.

regardeur/regardé. Mais, dans cette mise en abyme des regards, les destinations peuvent facilement se perdre. Le regard d'Hortense (soi-disant) adressé dans les années 1930 à Gérard Fleury traverse le temps et l'espace et vient croiser celui de José Luis Guerin à la fin des années 1990 dans sa salle de montage pour ensuite rencontrer celui du spectateur dans la salle de cinéma (ou chez lui, maintenant que le film est édité en DVD). Ces variations sur un visage conduisent vers l'étrangeté, forcent à interroger le mystère de cette figure et les liens qui l'unissent au cinéaste-monteur. L'occulte commence à émerger. Les variations sur le visage d'Hortense sont les flux et les reflux de la pensée de José Luis Guerin mais aussi les fluctuations de ses impressions, de ses sentiments. Dans plusieurs entretiens, José Luis Guerin avoue s'être souvent demandé ce qu'il pourrait se passer si quelqu'un tombait follement amoureux d'un des personnages enfermés dans des vieilles bobines (personne morte). Cette hypothétique histoire d'amour est latente dans *Tren de sombras*, elle bat sous les images, elle est le cœur qui donne une nouvelle vie à ces faux vieux films de famille (mouvements érotiques de va et vient, etc.). Cette situation tragique peut à son tour évoquer quelques célèbres mélodrames fantastiques: *Peter Ibbetson* (1935) d'Henry Hathaway ; *L'Aventure de M^me^ Muir (The Ghost and M^rs^. Muir,* 1947) de Joseph Leo Mankiewicz ; *Le portrait de Jennie (Portrait of Jennie,* 1948) de William Dieterle ; *Ordet* (1954) de Carl Théodor Dreyer ou encore *Sueurs froides (Vertigo*, 1958) d'Alfred Hitchcock.

Cette obsession pour retrouver Hortense, attraper son regard, décomposer son mouvement (à la manière des expériences de Jules-Étienne Marey, Edward Muybridge ou Georges Demenÿ) renvoie à l'un des usages types du *found footage,* l'usage élégiaque, défini par Nicole Brenez dans sa cartographie : « Il s'agit ici de fragmenter un film d'origine, le démonter pour n'en conserver que certains moments privilégiés et fétichiser ceux-ci par remontage: le motif prime donc à tel point qu'il subordonne le montage à son apparition, ce qui engendre des formes sauvages de raccordement. »

En poursuivant Hortense, en cherchant à comparer les plans de ses regards caméra, José Luis Guerin remonte le film de famille par raccords « sauvages ». En ne retenant que les plans d'Hortense (sous tous les profils), José Luis Guerin transforme le film de famille en portrait de

femme onirique. Le re-filmage de la pellicule ne célèbre alors pas uniquement l'actrice mais plutôt un corps « proprement cinématographique » :

> […] il célèbre alors, non pas seulement l'apparence de l'actrice, mais un corps proprement cinématographique. Le portrait ne prétend pas accéder à la femme elle-même, au contraire, les déchirures du montage et les effets d'éloignement dus au refilmage témoignent d'une mélancolie qui renvoient strictement aux principes formels originaux de l'élégie, à commencer par le caractère abstrait des figures féminines (Cf. Paul Veyne, "L'élégie romaine")[102].

Ainsi l'abstraction touche aussi les corps. D'abord et principalement celui d'Hortense. De nombreux photogrammes sont sur le point de disparaître et d'Hortense il ne reste bientôt que des bouts de corps. La disparition entoure son visage et recadre son regard. Cette détérioration volontaire des photogrammes renvoie maintenant à un autre usage du *found footage*, « l'usage matériologique » tel que l'a défini Nicole Brenez. Il s'agit alors de considérer la matière filmique et de travailler sur l'altération de la matière. Les corps sont vaporeux, les plans sont des ruines, les silhouettes sont des fantasmagories. Fort de cette altération supplémentaire où les corps disparaissent comme de l'amadou brûlé, nous poursuivons notre exploration abstraite, cette célébration du corps proprement cinématographique par la continuelle recherche du regard d'Hortense.

92. Regards d'Hortense entouré par le vide, tournés vers l'intérieur (pl. 533, 535, 537, 539, 541a, 541b)

« Le visage est le lieu à la fois le plus intime et le plus extérieur du sujet : celui qui traduit le plus directement et de la façon la plus complexe l'intériorité psychologique et celui aussi sur lequel pèsent les plus fortes contraintes publiques. C'est avant tout les visages que l'on scrute, les regards qu'on cherche à saisir pour déchiffrer l'individu[103]. » Dans cette enquête sur les moindres expressions du visage d'Hortense,

[102] Nicole Brenez, « Montage intertextuel… », *loc. cit.*, p. 52.
[103] Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1994, p. 275.

José Luis Guerin nous incite à interpréter les émotions de la jeune fille (soucieuse ? songeuse ? inquiète ? etc.). Le regard de la jeune fille semble avoir changé. Il est vague, il ne vise plus la caméra, il est maintenant tourné vers l'intérieur (de 49:25 à 49:55). Hortense pense, rêve (à quoi ? de qui ?). Le spectateur est invité à projeter ses désirs sur les images projetés (et à deviner celles projetées par le cinéaste-monteur). Le visage devient le miroir d'une action qui se déroule hors-champ. L'enquête devient analytique et va maintenant procéder par « montage croisé » (autre usage possible du *found footage* répertorié par Nicole Brenez). Entre deux plans d'Hortense, José Luis Guerin va faire apparaître la figure de l'oncle Étienne. Le cinéaste rassemble et accole des photogrammes de façon à leur faire signifier, « non pas autre chose que ce [qu'ils] disent, mais exactement ce [qu'ils] montrent et que l'on ne peut pas voir »[104], ce procédé est celui de l'anamnèse.

93. Étienne/Hortense… (pl. 545, 546, 547, 549, 551, 552)

En perturbant le rythme du défilement des photogrammes (en le ralentissant ou en l'accélérant) José Luis Guerin tente d'échapper à ce temps, de s'infiltrer dans ses jointures et d'y déceler ce qui nous aurait échappé. De même, ce nouvel ordre des photogrammes suppose une nouvelle logique dramatique – effet Koulechov. Lors de la projection du film de famille (premier mouvement), trois plans nous avaient échappés (en fait ils n'avaient pas été intégrés dans le film): Hortense, sa mère et l'oncle Étienne sont assis près du lac. José Luis Guerin recadre les visages de ces trois personnes, de profil: Quelles ressemblances peut-on percevoir entre ces personnes ? Quels liens existent-ils entre eux ? Qui regarde qui ? Ces visages : que nous disent-ils ? Y a-t-il une histoire entre la mère et l'oncle ? Hortense est-elle la fille de son père ? Est-elle amoureuse d'Étienne ?

[104] Nicole Brenez, « Montage intertextuel… », *loc. cit.*, p. 53.

94. Quels liens existent-ils entre ces personnes/personnages ? (pl. 554, 555, 556, 557, 558)

Les plans suivants procèdent par *split-screen* et nous donnent à comparer les visages. De nouveau, ils nous incitent à donner un sens à leurs expressions. En mettant les profils des deux femmes côte à côte, le cinéaste ne nous invite-t-il pas à chercher la ressemblance entre une mère et sa fille ? En remplaçant la mère par l'oncle, n'évoque-t-il pas une ressemblance entre l'oncle et la nièce ou entre le père inavoué et la fille cachée? Et en remplaçant le plan d'Hortense seule par celui d'Hortense et son fiancé (toujours face à Étienne), que cherche le cinéaste ? Oncle Étienne serait-il jaloux ? Serait-il amoureux d'Hortense ? Quel lien, quelle relation entre Étienne et Hortense ? De machine à refléter le monde, le cinéma devient machine à imiter l'esprit.

95. Plans choisis des *split-screen* : à la recherche d'un sens à la relation Hortense-Étienne (pl.563, 566, 568, 570, 571, 574, 576, 578, 582, 583, 584, 592)

Le *split-screen* permet d'effectuer un montage dans le plan, de proposer une certaine logique interprétative (ici les modifications d'une des parties de l'écran pourrait s'apparenter aux jeux de hasard comme l'expérimentait Eugenia Balcells dans *Boy meets girl*, 1978). De même, ce montage dans le plan fait apparaître ici un nouveau fantôme, celui du secret de famille. Finalement, le but de cette enquête ne semble donc plus être de simplement donner au passé une interprétation *a posteriori*, mais plutôt, de chercher, à l'intérieur des films, une vérité qui se dérobe (recherche formelle et dramatique).

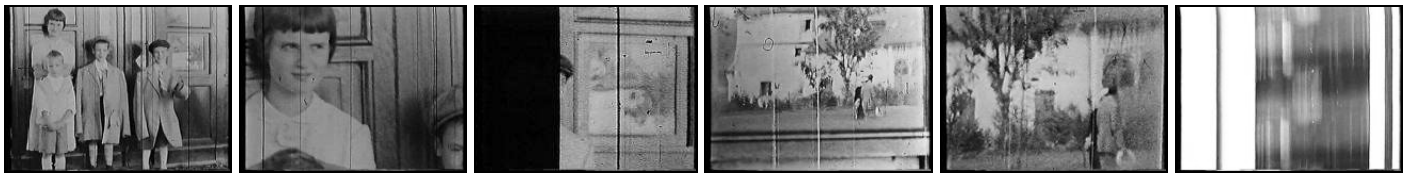
Le *split-screen* et le montage croisé des plans d'Hortense et d'Étienne procèdent ainsi à un épuisement de leurs sens : « la Variation/l'Épuisement […] Dans l'un et l'autre cas, le travail de variation conclut au caractère inépuisable de l'image d'origine : on pourra toujours lui faire signifier autre chose, elle se révèle par nature polysémique[105] ». La variation se poursuit par montage croisé. Nous retrouvons l'oncle Étienne saluant Hortense à vélo. Puis l'oncle Étienne offrant des fleurs à Hortense. Le lien de cœur entre Hortense et l'oncle Étienne indiqué par le rayon lumineux lors de la visite de la demeure se confirme. Mais, entre ces deux personnes, apparaît la figure sinistre voire inquiétante de la jeune domestique, toujours cachée au fond d'un plan, derrière un arbre : serait-elle jalouse ? Cette variation analytique nous fait percevoir le début d'une histoire qui était restée latente dans le film de famille. Gérard Fleury aurait-il découvert une histoire qu'il n'aurait pas dû connaître ? Le visionnage n'est plus seulement une enquête au cœur du film (entre les photogrammes) il devient un sondage, une recherche au cœur des plans (dans les photogrammes).

96. Plans de la relation Hortense-Étienne-la jeune domestique : trio fatal ?
(pl. 600, 606, 614, 616, 617, 625, 631, 640, 662, 665, 668, 670)

La séquence amusante et apparemment anodine des « cravates dansantes » prend bientôt, elle aussi, un air inquiétant. Pourquoi ce regard en coin, ce regard presque soucieux des enfants ? Qu'a bien pu voir Marlette pour passer d'un sourire léger à un regard anxieux ? (Recadrages des visages.) La réponse est hors-champ, les reflets nous aident à y voir plus clair. La caméra de José Luis Guerin se rapproche des fenêtres derrière les enfants et recadre une scène dans le miroitement. Deux personnes avancent dans le jardin. La pellicule repart à vive allure,

[105] *Ibid.*, p. 54.

le cinéaste cherche une réponse à ce reflet. La variation/obsession se termine par une hypothèse en miroir, en reflets.



97. Que voient les enfants ? Que se passe-t-il hors-champ ? (pl. 642, 648, 649, 653, 654, 656)

Dans la séquence de la « photographie animée », entre deux plans de la photo de famille, José Luis Guerin introduit Étienne en prestidigitateur. Au dessus d'un mouchoir, il regarde à droite, il regarde à gauche (il est coincé entre deux/trois femmes). La réponse aux différents secrets qui jalonnent le film de famille semble définitivement être hors-champ, hors cadre. Le troisième mouvement se termine par une image du reflet du cinéaste suivie d'un plan le cadrant avec sa femme. C'est donc sans doute Étienne qui filma ce dernier plan. Puis Gérard mourut dans des circonstances mystérieuses, alors qu'il était parti filmer les alentours du lac …

98. Étienne entre plusieurs femmes, entre deux photogrammes (pl. 673, 674, 680, 681, 692)

99. Gérard au centre d'une mascarade… (pl. 696, 700, 701)

Si en manipulant la forme, le sens et le rythme du film de famille José Luis Guerin conduit la réflexion du spectateur et force certaines hypothèses, il l'invite également à élaborer ses propres propositions. En effet, le spectateur peut continuer mentalement ce re-visionnage du film de famille, ce montage croisé de plusieurs plans, cette variation infinie autour des images du film de famille.

> Breton admirait que dans le fantastique il n'y eût que le réel. Renversons la proposition et admirons le fantastique qui s'irradie du simple reflet des choses réelles. Dialectisons-là enfin : réel et

> fantastique, dans la photographie, se renvoient l'un à l'autre tout en s'identifiant comme en exacte surimpression. […] Ainsi, selon l'expression de Moussiniac, l'image cinématographique maintient "le contact avec le réel et transfigure aussi le réel jusqu'à la magie"[106].

## De l'autre côté du miroir

Dans le quatrième et dernier mouvement, José Luis Guerin filme les membres de la famille Fleury en 1996 (avouant donc son *fake*[107]) dans des plans en couleurs présentant une mise en scène appuyée. Les personnages apparaissent comme déguisés (vêtements amidonnées, maquillage forcé, etc.), la caméra les filme en un long travelling. Apparaît alors la seule phrase prononcée dans le film (tournage du hors-champ aperçu dans le reflet de la vitre): « Ils nous ont vus ». *Tren de sombras* passe ainsi du noir et blanc à la couleur, du plan fixe au traveling, de la fiction au documentaire, du *found footage* au *fake*, du muet au parlant, de la projection au montage, du montage au tournage. Et vice versa.

« Question : *que cache une image ?* Quel est son hors-champ ?[108] » C'est à ces questions que le dernier mouvement du film s'intéresse. Que cachent les images de Gérard Fleury ? Quels sont leur hors-champs ? Lors de la projection, lors du retour dans la maison comme lors du re-visionnage du film (trois premiers mouvements du film), nous avons enquêté dans les profondeurs du film de famille. Nous allons maintenant observer la position du cinéaste face aux membres de sa famille, les distances qui séparent ou unissent ces différents personnages, le champ et le hors-champ.

Les premiers plans en couleur du quatrième mouvement de *Tren de sombras* offrent un long travelling autour du cinéaste-amateur Gérard Fleury filmant ces scènes familiales (oncle Étienne salue Hortense qui passe à vélo), dans une mise en scène théâtralisée – de 59:10 à 64:03, 43 plans. Nous observons donc le cinéaste-amateur en train de filmer, nous sommes passés, encore une fois, « de l'autre côté » – face au film projeté,

[106] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. 24.
[107] Les spectateurs qui croient voir en ces personnages des sosies parfaits des personnes filmées dans les années 1930 (ils étaient nombreux lors des projections auxquelles j'ai pu assister), semblent pousser encore plus loin le dédoublement qui est au cœur de la structure du film et entrer encore plus profondément dans la transe filmique.
[108] Serge Daney, *La Rampe, op. cit.*, p. 65.

face aux photogrammes démontés et maintenant face au filmeur en train de filmer. Cette mise en scène va de nouveau servir à pointer (et à inventer) ce qui ne se voyait pas dans les films de Gérard Fleury. José Luis Guerin va alors s'intéresser à ce qui se passe dans le dos du cinéaste amateur, ce qui était resté hors-champ. Nous allons observer certaines scènes connues (vues et revues) depuis différentes positions, différents points de vue.

José Luis Guerin filme Hortense de près (plan rapproché poitrine). Elle est immobile. Sur son vélo, elle attend un signal pour se mettre en action, en mouvement. Elle ne porte pas exactement la même robe que dans le film de famille (copie), elle est maquillée, elle fixe la caméra avec un regard qui paraît beaucoup moins complice que dans les plans en noir et blanc. Le jeu commence : Hortense pédale, Étienne la salue, tout est parfaitement coordonné. Le salut chaleureux du film de famille apparaît maintenant comme une froide chorégraphie de mise en scène (montage de la mise en scène colorée et des plans en noir et blanc, de 59:10 à 69:04). Les plans spontanés du cinéaste-amateur laissent place au précautionneux et calculé cinéma professionnel : « la justesse est le fardeau de celui qui vient "après"; l'innocence, la grâce terrible accordée au premier venu[109] ».

100. Mise en scène colorée du hors-champ (devenu contrechamp) des images de G. Fleury montées en parallèle avec les plans en noirs et blanc (pl. 704, 706, 712, 714, 715, 716, 717, 718, 726, 727, 728, 729).

La séquence des « cravates dansantes » avait déjà pointé, dans un reflet, l'importance du hors-champ. Au jeu innocent et joyeux des petits enfants répond alors celui calculé des adultes que nous observons maintenant (hors-champ devenu contrechamp). L'oncle Étienne est en compagnie de la jeune domestique (de 62:29 à 63:52). Ils se promènent

[109] Serge Daney, *Persévérance, op. cit.*, p. 24.

dans le jardin, ils semblent comploter. La jeune femme a l'air inquiet, Étienne a l'air un peu fâché. Là encore les plans en noir et blanc s'infiltrent dans la séquence en couleur créant une relation champ-contrechamp entre les plans. Marlette (noir et blanc, champ) a surpris les amants (hors-champ), la jeune femme (couleur, contrechamp) a surpris le regard de Marlette (noir et blanc, champ). Dans le film, le cinéaste est passé « de l'autre côté du miroir », du côté des reflets, il est un spectre, coloré.

101. « Ils nous ont vus » (pl. 735, 736, 737a, 737b, 738)

En nous faisant franchir les frontières, José Luis Guerin nous permet d'observer des apparitions, des reflets comme autant de visions. Les quatre mots prononcés dans la seule phrase du film reprennent le motif du double et de la mise en abyme de la vue sur lesquels se construit le film, (« Ils nous ont vus » : qui « ils » ?). « Avec les mots, il ne s'agit plus de voir double, mais d'entendre double. En effet, deux mots identiques peuvent avoir des sens opposés, et inversement, un mot peut en cacher un autre ; on peut également glisser d'un mot à un autre[110]. »

Ce nouveau montage produit une nouvelle réflexion. En effet, les plans ne répondent plus à la même logique de composition plastique et de construction narrative. Nous passons de l'écriture documentaire à la mise en scène fictive et, alors que les trois premiers mouvements du film nous montraient et nous faisaient expérimenter les étapes de projection et de montage du film (expérience de cinéphile qui renvoyaient à l'enfance du cinéma et à celle du cinéaste), celui-ci nous montre essentiellement des plans liés au tournage. Ainsi, le cinéaste pousse notre réflexion et nos hypothèses quant à la résolution des mystères du film – le cinéma et la mort – vers ce côté là de la pratique cinématographique. Si c'est en filmant que monsieur Fleury est mort de façon mystérieuse, peut-être que le tournage de ces films, le hors-champ de l'action filmée, pourra nous laisser entrevoir une partie du mystère. C'est alors le retour(nage) sur les lieux du tournage qui nous permet de pénétrer pleinement dans la

[110] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 107-108.

mécanique du train des ombres et pas seulement de le regarder filer ou d'y prendre place.

« Tout au bout de la nuit, on retrouve une autre aurore[111] », au petit matin, dans le reflet d'une vitre, nous observons monsieur Fleury contemplant son jardin (de 70:57 à 76:42 : en regardant vers l'extérieur on retourne à l'intérieur). Équipé de son matériel cinématographique, le cinéaste-amateur traverse son parc et s'en va vers le lac. Monsieur Fleury est un reflet, léger, presque transparent, il habite les plans sans s'y imprimer totalement. Arrivé sur les rives du lac, assis près de sa barque, il installe son matériel. Il regarde l'eau et sifflote. Le jour avance. Le vent, le souffle de l'air sur l'eau, les sifflotements de Gérard nous renvoient vers une matière sensible mais invisible et bientôt la figure du cinéaste se trouve recouverte d'une brume épaisse. Nous le retrouvons dans sa barque, toujours derrière sa caméra, installée sur trépied au milieu de l'embarcation. La lune est encore là et la brume ne tarde pas à la recouvrir aussi. Au détour d'un de leurs légers déplacements, les nuages laissent apparaître la caméra du cinéaste-amateur – fondu enchainé des plans de la lune et la caméra. C'est ici l'unique portrait de la caméra en activité (nous l'avions déjà observée au repos, installée dans sa boîte de velours, son cercueil). Tout ce qui jusque là était resté invisible apparaît (Gérard en cinéaste-amateur animé, la caméra debout, etc.) et les fantômes transparaissent à l'écran, en reflets, en transparence.

102. Gérard Fleury en couleur : Un reflet ? Une vision ? Une apparition ?
(pl. 816, 817, 818, 819, 821, 823, 827, 829, 831, 832, 833, 834)

Cent ans après la première projection des frères Lumière, le cinéma poursuit sa vie et vient contredire la célèbre phrase de l'inventeur Louis Lumière: « Le cinéma, une invention sans avenir ».

[111] Georges Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, Paris, Pléiade, 1948, p. 1586.

Déjà l'aube point, la vie reprend, le soleil se lève. Les derniers plans du film seront consacrés à ce nouveau jour au village de Le Thuit.

103. Un nouveau jour se lève (pl. 835, 837, 838, 840, 841, 843)

« Depuis la nuit des temps l'homme jouait avec les ombres[112] », *Tren de sombras* nous a ramené à l'aube du cinéma qui est cette nuit des temps : « une fois sorti de l'enfance, il faut très longtemps souffrir pour y rentrer, comme tout au bout de la nuit on retrouve une autre aurore. Suis-je redevenue enfant?[113] ». Le berceau amène au tombeau qui renvoie au berceau. Ainsi, ce retour vers l'enfance pourrait faire écho à la réflexion que se faisait Serge Daney au sujet de l'avenir du septième art: « peut-être qu'il y a là une drôle de boucle et d'involution : tout est possible. Ce que je ne crois pas du tout, c'est que lorsqu'une chose semble disparaître, elle soit immédiatement remplacée par une autre[114] ». Dans le film de José Luis Guerin, les apparitions se superposent et rien ne disparaît vraiment aux yeux de celui qui se souvient (Voir *Supra Innisfree* et *Los motivos de Berta*).

[112] Henri Langlois, « Depuis la nuit des temps… », *loc. cit*., p. 12.
[113] Georges Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, *op. cit*., p. 1586.
[114] Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 165.

## IV. Transgression

Le caractère ambivalent qui marque la réception de ce film (à la fois présenté comme documentaire et célébré comme film fantastique) vient du fait que, comme nous l'avons vu lors de notre analyse, *Tren de sombras* est tout à la fois un faux film de famille, un documenteur, un film amateur, un film d'auteur, un *found footage*, un film expérimental, un film abstrait, un film fantastique. De même, cette ambigüité quant à la qualification du film vient de ce que José Luis Guerin réussit ici de façon déroutante à filmer le passé à la fois en « cinéma direct » (Rouch) et en « direct-cinéma » (Len Lye). Par les relations qu'il établit avec l'histoire du cinéma et par le récit qu'il fait des origines du septième art, *Tren de sombras* peut également être considéré comme un essai sur l'histoire du cinéma, sur l'évolution du langage cinématographique et du regard cinéphilique. En effet, le film ne retrace pas uniquement les développements techniques d'une machine (noir et blanc/couleurs ; muet/sonore ; fixe/mouvement ; différentes durées des bobines ; etc.) mais évoque aussi l'évolution de la manière de s'en servir – à travers les différents rapports entre filmeurs, filmés et spectateurs et les différentes démarches artistiques que le cinéaste y accomplit. De même, le retour aux origines du cinéma (que ce soit par la référence aux projections archaïques où à la naissance du cinématographe) ne semble pas interroger seulement l'essence du cinéma mais aussi et surtout les conditions de son existence. La recherche est tout autant anthropologique qu'ontologique. Là encore José Luis Guerin se trouve à la croisée des chemins, que ceux-ci soient artistiques ou théoriques.

Avec *Tren de sombras,* José Luis Guerin transgresse à nouveau l'ordre établi qui sépare hermétiquement les différentes pratiques et écritures artistiques, il s'affranchit de l'organisation conventionnelle qui fait avancer l'histoire de façon linéaire et progressive. Le cinéaste va au-delà des limites tracées par les théories classiques du cinéma et à rebours du mouvement qu'elles dessinent, il se confirme comme un auteur de cinéma de friction (voir *Supra, Innisfree* ; ici la friction devient même physique), aide à faire sortir le cinéma espagnol du cadre dans lequel on le confinait et déploie le fil d'une histoire d'un cinéma de friction en Espagne – d'autres avant lui, peu nombreux, s'étaient

aventurés de façon solitaire sur ce terrain ; d'autres après lui se sont lancés dans ce terrain devenu espace. Le cinéma de José Luis Guerin franchit un seuil non pas pour sortir du cadre mais pour rendre ses frontières plus souples. Il montre qu'une distinction entre les pratiques, démarches, écritures et mouvements artistiques est certainement nécessaire mais que la disjonction que l'on opère habituellement entre eux n'est pas pertinente. De même, en faisant de tout espace créatif une frontière, un espace de friction, José Luis Guerin semble aussi affirmer que partout se trouve le début d'un autre monde. « La cinéphilie est cette saine maladie dont un des symptômes est que ce monde-ci est déjà un autre monde[115]. » Toutefois, il ne faudrait pas comprendre cette transgression comme un phénomène de marginalité – qui implique la mise à l'écart – mais plutôt l'entendre comme une traversée, un passage. En effet, comme nous avons pu le voir, José Luis Guerin connaît très bien l'histoire du cinéma, l'évolution des pratiques et des théories cinématographiques. Pour réaliser ses films, il plonge dans cette histoire et s'en inspire souvent ; de même, il n'hésite pas à reprendre et s'approprier les procédés et les clichés du septième art. Il ne se place donc pas en marge des pratiques qui constituent l'histoire du cinéma, mais plutôt au cœur de celles-ci – cœur des pratiques qui peut être la marge de l'industrie. C'est aussi en vivant sa vie de cinéaste que José Luis Guerin transgresse le cercle dans lequel, après chacun de ses films, on l'avait enfermé. Cette transgression place alors le cinéaste du côté du paradoxe (contre la doxa), de la singularité, de l'exception, de la jouissance. « La règle, c'est l'abus, l'exception, c'est la jouissance[116]. »

[115] Serge Daney, *Persévérance, op .cit.*, p.101.
[116] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op. cit.*, p. 57.

## Hyphos, Hypnos

Tout en plongeant le spectateur dans une transe filmique, José Luis Guerin excite la lucidité de ce dernier face au médium cinématographique. Le cinéaste incite le spectateur à s'interroger sur la réalité du cinéma, sur les images cinématographiques, sur l'illusion de la vie et du mouvement. Par le travail sur la pellicule, par le grattage de sa substance et le raclage de son épaisseur (l'écriture est aussi un geste qui grave la pensée dans l'espace), le caractère translucide de la pellicule apparaît de façon éclatante et stimule l'acuité de la vision du spectateur transi. Cette extra-lucidité du spectateur (soulignée par la mise en abyme infinie de la vue et du voir dans le film) n'empêche toutefois pas l'illusion cinématographique de fonctionner. Dans *Tren de sombras*, José Luis Guerin pousse le spectateur à ressentir et interroger l'état de double conscience propre au cinéma, « ce phénomène étonnant *où l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion*, sans pour autant que cette conscience tue le sentiment de réalité[117] ». Le spectateur est pris dans un chevauchement de positions et d'états – de la catalepsie à l'extra-lucidité en passant par la transe, l'hypnose et l'extase –, ce qui provoque en lui la confusion entre le processus d'induction et l'état hypnotique, confusion qui donne alors naissance à l'approfondissement de la transe car « la participation qui crée le film est créée par lui[118] ». Ainsi, ce sont les fils entrelacés du texte filmique qui conduisent à la transe hypnotique.

> *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée génératrice que le texte se fait, se travaille, à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos* c'est le tissu et la toile d'araignée)[119].

Au cinéma, le défilement peut donc conduire à l'hypnose, et le tissage à la transe. En projetant sur l'écran le tissage des différents fils narratifs et esthétiques qui sécrètent et que sécrète le film, en

[117] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. XII.
[118] *Ibid.*, p. 206.
[119] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op. cit.*, p.85-86.

matérialisant le défilement des images, en rendant visible la texture du photogramme et le rôle de la toile (l'écran), José Luis Guerin conduit son film (hyphos) au-delà de l'hypnos (le rêve) et place ainsi le texte filmique – également tissu et texture – et le spectateur dans un état de trans-hypnose. De même, en faisant passer le spectateur de l'autre côté de l'écran, derrière la caméra et devant les photogrammes sans vie, José Luis Guerin attire l'attention de celui-ci sur le fait qu'un texte filmique est le résultat de choix créatifs (ce cadre plutôt que celui-là, cette image après celle-ci et avant celle-là, cette durée plutôt qu'une autre, etc.). « Yo llevo diciendo desde los 16 años que para mí el cine es una escritura y como tal puede servir para escribir una receta de cocina, una postal, un pequeño poema, un tratado de filosofía, una carta a la novia o una novela. Depende del uso que se le dé[120]. » Ainsi, la liberté à l'œuvre dans les films de José Luis Guerin vient de sa conception du cinéma comme une écriture et de sa conception de l'écriture comme acte de création. La pensée est dans le geste, le geste est pensé mais aussi pensée, le cinéma spécule (miroir), réfléchit (reflet). José Luis Guerin n'exprime pas sa pensée à travers des plans mais pense des plans et des séquences, pense en plans et en séquences. C'est en cela qu'on peut affirmer qu'il est un auteur de cinéma, un *écrivain* au sens barthésien : un Pense-Plan ou Pense-séquence, c'est-à-dire ni parfaitement un penseur, ni strictement un faiseur de cinéma, un planeur/séquenceur. « Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases mais celui *qui pense des phrases* : Un Pense-Phrase (c'est-à-dire pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur)[121]. »

Tout le travail effectué au niveau physique, sur la pellicule, montre une pensée au travail. Le cinéma est une forme qui pense. Et si cette érosion charnelle, travaillée sur la peau du film, renvoie assez rapidement à la mort, elle renvoie aussi vite à l'amour (*Eros*) comme force organisatrice. L'image et la magie, le mythe et le mystère, l'éros et l'érosion, la forme et la pensée, la mort et l'amour semblent alors être étroitement liés, discernables mais inséparables. Ce travail charnel

[120] José Luis Guerin dans un entretien avec Eduardo Guillot, « El tren de sombras de José Luis Guerin », *Cartelera Turia*, 23/01/1998, p. 35.
[121] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 69.

produit alors une signifiance, un « sens *en ce qu'il est produit sensuellement*[122]. »

## L'interstice de la jouissance

*Tren de sombras* nous place dans ce lieu virtuel de conjonction entre le film et son spectateur, dans ce lieu de rencontre, cet espace crucial, ce terrain fertile qu'est « le corps du cinéma ».

> Il y a deux corps du cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux sembler ne faire qu'un. Le corps des films, de tous les films qui, un par un, plan par plan, le composent et le décomposent. Le corps du spectateur, que la vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films. Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction[123].

En travaillant le texte filmique comme un tissu et une texture, en laissant au spectateur la double place de tisseur et de victime prise dans la toile, José Luis Guerin donne la preuve à son spectateur qu'il le désire. « Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son Kāmasūtra (de cette science, il n'y a qu'un traité, l'écriture elle-même)[124]. » En travaillant l'histoire du cinéma à partir d'un corpus défini, José Luis Guerin semble affirmer le caractère sensuel et voluptueux du travail de création (lecture et écriture). Ce penchant charnel apparaît là encore dans « le *entre* » (voir la citation d'Octavio Paz, *Supra, Ombres et lumières*), dans les interstices du corps du texte, dans les entrebâillements que le cinéaste place au centre du texte filmique.

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? […] ; c'est l'interstice, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition[125].

[122] *Ibid.*, p. 82.
[123] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.*, p. 16.
[124] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 13.
[125] *Ibid.*, p. 17-18.

Si sommaire et si longue à la fois, une telle analyse semblait nécessaire. Elle permet d'affirmer que c'est dans les jeux transtextuels, dans l'inter-texte, qu'apparaît l'écriture et la liberté du cinéaste, son originalité : « perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur[126] ». C'est aussi dans l'interstice, dans les jeux trans- et inter-textuels que se trouve le mystère, le désir, la jouissance, l'interdit : « le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas. La jouissance est in-dicible, inter-dite[127] ». En se plaçant au cœur des chemins de l'histoire et des formes du cinéma, la démarche artistique de José Luis Guerin se situe dans l'épaisseur d'une alternative, dans l'obscurité – le lieu des apparitions –, au cœur du désir, du mystère, de l'indicible et de l'interdit : dans la jouissance.

[126] *Ibid.*, p. 39.
[127] *Ibid.*, p. 31-32.

*"¡Ay qué cosa la vida… Fíjate qué vives encima de los muertos y no te enteras!", une passante dans le film En construcción.*

# Chapitre 5
# DES CORPS URBAINS
# (*En construcción*, 2001)

## I. Le chantier comme mode d'exploration

*En construcción* (2001) est le long métrage qui fit connaître José Luis Guerin à un plus large public ; dès sa sortie en salle le film connut un grand succès[1]. Il fut conçu en étroite collaboration avec un groupe de six étudiants[2] du master professionnel de documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone). La petite équipe consacra trois ans à l'élaboration du film : une année de préparation (nombreuses visites au Barrio Chino, nombreuses heures passées à la filmothèque, documentation sur l'histoire de la ville et du quartier, sur l'architecture, l'urbanisme, etc.) et deux années de tournage-montage réalisés en alternance. Le sujet choisi fut celui de la réhabilitation d'un quartier ; le lieu : le Barrio Chino ; le temps du tournage : celui de la construction d'un immeuble. Le film nous permet d'assister au réaménagement d'un

[1] « El éxito […] de *En construcción* ha terminado por devolver el género a las salas de cine, después de dos décadas de sequía. » Javier de Frutos, « Realidad y construcción », *Academia* n° 32, Madrid, 2002, p. 137. Pour une information précise sur le nombre de spectateurs, les prix reçus et les textes publiés pour ce quatrième long métrage, voir la filmographie détaillée ainsi que la bibliographie proposées à la fin de cette thèse.

[2] Amanda Villavieja et Marta Andreu au son (Amanda Villavieja a ensuite continué à travailler avec José Luis Guerin) ; Mercedes Álvarez (qui réalisa son premier long métrage documentaire en 2005 : *El cielo gira*) et Núria Esquerra (qui est devenu la monteuse du cinéaste) au montage ; Abel García Roure fut chef de direction (il a réalisé son premier long métrage documentaire en 2008 : *Una cierta verdad*), Alex Gauthier (directeur de photographie) et Francina Cirera (chef de production).

quartier historique, à la transformation d'une culture, à la mutation d'une société[3]. Au fil du film, nous vivons ce réaménagement urbain en suivant la vie de quelques uns de ses habitants. Ainsi, du début à la fin du film nous passons d'un quartier à un autre (du vieux Barrio Chino au nouveau Raval), d'un siècle et d'un millénaire à un autre (du XX^e^ au XXI^e^), d'une classe sociale à une autre (processus de *gentrification*)[4].

**Documentaire de création, création d'un documentaire**

Si l'ensemble des sciences humaines et sociales s'intéresse aux phénomènes communs à toutes les cultures de la naissance à la mort, José Luis Guerin va, là encore, avancer à rebours de la dynamique attendue. Le cinéaste s'infiltre dans l'intervalle et nous permet d'observer ce qui se joue dans le passage de la tombe au berceau. Le présent qui revient toujours s'écarte ainsi de l'actuel qui ne cesse de passer. Le documentaire s'éloigne alors des inquiétudes du reportage journalistique pour se concentrer sur des recherches esthétiques propres à l'univers artistique, cinématographique – construction spatiale et temporelle, réflexion sur l'utilisation du son et la composition des plans, etc.

Ainsi, pour les besoins de la construction filmique, le cinéaste a pris soin de délimiter un espace et un arc temporel, mais aussi de choisir ses personnages. L'équipe a alors procédé à un véritable casting. Tout d'abord il a fallu trouver un lieu susceptible de pouvoir devenir un espace filmique consistant[5]. L'immeuble en construction que nous voyons dans le film a été choisi pour son emplacement – en face de la plus vieille église de Barcelone : l'Église Sant Pau ; non loin de trois cheminées du Paralelo, vestige d'une ancienne usine ; et tout proche d'une école). *En construcción* fut construit en trois ans. Pourtant, l'arc

[3] À ce sujet voir Myriam Mayer, « La condition urbaine. En construcción de José Luis Guerin », *Rites et rythmes urbains/2*, Cahiers d'Études Romanes nouvelle série, n° 19, Aix-en-Provence, CAER, Aix-Marseille Université, 2008, p. 167-180.

[4] L'article et l'interview proposés par Immaculada Marina Barrio permettent de situer le film au sein de la filmographie du cinéaste et de mieux connaître le processus créatif du film : « Entrevista a José Luis Guerin : paisaje humano, paisaje urbano », *Imágenes de la ciudad II*, Curso de cine y literatura, Universidad de Burgos, 2003, p. 105-112.

[5] Jacques Terrasa dans « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En construcción* de José Luis Guerin » analyse de façon détaillée la construction symbolique du territoire urbain dans ce film : *La Ville, lieux et limites 2*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n° 12, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2005, p. 145-159.

temporel que celui-ci embrasse dépasse de loin cette durée. Le film déborde sur d'autres temps que le sien; il enjambe les époques et relie les siècles.

Pour réaliser son film, le cinéaste a tissé des relations avec certains des habitants du Chino qui ont ainsi participé à cette expérience cinématographique. Ces *personnes* sont ensuite devenues des *personnages* chargés des fonctions narratives nécessaires au rythme du film. Le choix d'Antonio (l'ancien marin), de Juani et Iván (la jeune prostituée et son petit ami), d'Abdel, de Santiago (les ouvriers), de Juan (le chef de chantier), de Sonia (la voisine) et des autres (les enfants, les voisins, etc.) n'est pas né du hasard. Ce choix est le fruit d'un long travail, le résultat de nombreuses rencontres. Le film est une expérience humaine. Avant d'allumer les caméras, l'équipe a tenu à s'intégrer totalement dans le quotidien du quartier (« convivir, conocer y rodar »[6] furent les pas suivis) et a fini par faire partie intégrante de celui-ci.

Les plans que José Luis Guerin présente révèlent son point de vue et son point d'écoute, le montage qu'il propose nous donne à voir sa réflexion sur la réalité vécue par les habitants du Barrio Chino. De même, les différents sentiments que le spectateur peut éprouver, les émotions qu'il peut ressentir tout au long du film répondent à une construction élaborée par le cinéaste. En cela, *En construcción* s'inscrit dans la lignée des « documentaires narratifs » et « humanistes » ouverte par Robert Flaherty. Le cinéaste-explorateur dont nous avons souvent parlé s'immergeait dans la culture et le quotidien des civilisations qu'il voulait filmer, il s'intéressait au rapport de celles-ci à la nature et cherchait les autochtones capables de lui servir d'intercesseurs. Il impliquait les hommes qu'il filmait et surtout, il s'imposait de ne pas filmer du point de vue occidental mais plutôt de celui des autochtones (*Nanook of the North*, *Nanouk l'Esquimau*, 1922 ; *Moana*, 1926 ; *Man of Aran*, 1934 ; *Louisiana Story*, 1948, etc.). Nous retrouvons cette méthode, ce point de vue, ce regard dans *En construcción*. Ici, les habitants du Barrio Chino représentent leur quartier, ils jouent leur propre rôle et sont filmés du point de vue d'un autre habitant du quartier – pour le tournage de ce film, José Luis Guerin s'est même installé un

[6] José Luis Guerin répète ce « slogan » dans de nombreuses interviews. On peut consulter par exemple l'article de Javier de Frutos, « Realidad y construcción », *loc. cit.*, p. 139.

temps dans une des pensions du Chino. Les habitants du Barrio Chino ne sont pas des objets de curiosité mais bien des personnages qui nous guident à travers toute la structure filmique.

Sans scénario ni idée préétablie, au fil du tournage, José Luis Guerin découvre son film en train de se faire:

> Lo que más me excitaba era la búsqueda, tenía que producirse la revelación, fruto de la convivencia con un espacio y con unas personas... Te vas nutriendo de lo que te va dando la realidad y entonces constas que la realidad es mucho más rica y compleja y tiene más matices que lo que un guionista puede imaginar en su despacho[7].

Plus qu'un documentaire « sur » le Barrio Chino, « tourné » à la charnière du XXI^e^ siècle, *En construcción* est un film qui s'est construit au fur et à mesure de sa réalisation, *dans* le Barrio Chino agonisant, *avec* ses habitants. Dans ce film, le cinéaste laisse sa caméra ouverte au hasard. Parfois il le provoque, le précipite, d'autres fois encore il le reçoit avec surprise et étonnement. Au total ce sont près de 126 heures qui ont été enregistrées par les caméras de l'équipe. Le montage effectué a donné lieu à un film de 128 minutes qui offre un portrait visuel et sonore du Barrio Chino (la musique de fond tout comme la voix-off ont été proscrites). En cela, *En construcción* rejoint aussi les films soviétiques de l'avant-garde des années 1920, films fondés essentiellement sur la pratique du montage[8]. Le film est alors bel et bien *construit* et non pas tourné, comme le soulignait Vsevolod Poudovkine :

> Entre les événements réels et leur reproduction à l'écran il existe une grande et significative différence ; et dans cette différence tient tout ce qui fait du film une œuvre d'art. […] L'expression tourner un film est totalement fausse et doit tomber en désuétude. Un film n'est pas tourné mais construit à l'aide de photogrammes isolés et de scènes qui constituent son matériau brut. […] Le véritable matériau pour la création du film a cessé d'être la réalité. […] le matériau du

[7] Ángel Fernández-Santos, « El misterio de la evidencia », *El País*, 19/10/2001.
[8] On pourra lire à ce sujet l'article de Francisco Javier Gómez Tarin, « El documental en construcción y la cámara urbana », *La Ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Cahiers d'Études Romanes nouvelle série, n° 16, Aix-en-Provence, CAER, Université de Provence, Aix-Marseille I, 2007, p. 129-150 ainsi que celui de José Antonio Garcia Juarez, « En construcción. El hombre de la cámara », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 65-67.

> cinéaste consiste en une série de fragments de pellicule sur lesquels il a pleins pouvoirs[9].

Le titre du film possède alors au moins trois niveaux de lecture. *En construcción* renvoie bien évidemment à la construction de l'immeuble – sujet du film – mais évoque également la construction du film lui-même pendant sa réalisation (*Work in progress*[10]) et souligne ainsi le fait que tout film est une construction esthétique, une création cinématographique. Le film est un univers diégétique échafaudé par le cinéaste et « construit mentalement[11] » par le spectateur. L'histoire des « choses vues et entendues dans le Barrio Chino » n'est pas racontée *dans* mais *par* le film.

## Trois temps, trois mouvements

*En construcción* est le premier long métrage dans lequel José Luis Guerin filme directement son temps. C'est aussi le premier long métrage qu'il tourne/construit dans sa ville. C'est encore le premier long métrage qu'il réalise en numérique. En ce sens, on pourrait gager que c'est avec *En construcción* que José Luis Guerin s'affirme franchement comme un cinéaste véritablement contemporain – ce qui n'exclut pas la possibilité d'être un cinéaste essayiste, documentariste, moderne, etc. Dans sa réflexion sur la contemporanéité, Giorgio Agamben affirme, en reprenant les termes de Roland Barthes, que « le contemporain est l'inactuel[12] ». « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.[13] » En ce sens, José Luis Guerin semble alors avoir toujours été un « vrai

[9] Vsevolod Poudovkine, extraits de *Film acting*, Londres, 1935, cité par Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films, op. cit.*, p. 62.
[10] *Work in progress* : littéralement : « en construction », terme qui définit une œuvre ouverte sur le monde, ouverte à une réalité qui montre sa plénitude à travers son ambigüité ; une œuvre qui se fait en se faisant, qui reste ouverte aux surprises et aux possibilités qu'offre le hasard et les rencontres. Cette pratique s'oppose de façon rigoureuse à la réalisation d'un produit fini et fixé, dessiné selon les règles d'une imagination hermétique : scénario, story-board, tournage, montage.
[11] Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 18.
[12] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008, p. 8.
[13] *Ibid.*, p. 9-10.

contemporain », un cinéaste qui « fixe [son] regard sur son temps non pour en percevoir les lumières, mais l'obscurité[14] ». Dans *En construcción* (mais déjà peut-être plus subtilement dans les films précédents), le cinéaste perçoit « l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière est directement et singulièrement tourné vers lui[15] ». Ainsi, dans ce film, José Luis Guerin va s'intéresser plus précisément à la part sombre de son temps, aux ombres de sa ville. De cette dernière affirmation il serait imprudent de déduire que *En construcción* est un film dénonciateur, un documentaire militant ou encore nostalgique. La contemporanéité à l'œuvre dans le film est une singulière relation au temps (anachronique, décalée, déphasée et archaïque) que nous analyserons par la suite.

*En construcción* s'organise en trois mouvements, de longueurs inégales. Le premier mouvement (de 00:00 à 13:33 ; 91 plans) observe ce qu'il reste du Barrio Chino pour ensuite assister à la rénovation urbaine du quartier (de 13:33 à 113:05 ; 735 plans). Le deuxième mouvement permet, tout en pressentant ce que sera le futur « Nuevo Raval », de constater comment résistent et survivent le Barrio Chino et ses habitants. Le dernier mouvement du film donne à voir le nouvel immeuble fraîchement construit et les visites des futurs propriétaires (de 113:05 à 128 ; 54 plans). Pour filmer la transformation de ce quartier historique, José Luis Guerin se réfère donc à un avant (premier mouvement), édifie un maintenant flottant (deuxième mouvement) et dessine un après incertain (troisième mouvement). La plus grande partie du film est consacrée à l'étape de la construction durant laquelle nous flottons entre deux mondes, guidés par un ancien marin (Antonio) et une jeune putain (Juani).

Le décor et les corps sont étroitement liés. La ville est saisie et comprise à travers les corps qui l'habitent et la parcourent, corps qui à leur tour et en même temps sont traversés et transpercés par elle.

> Des corps dans des décors […] des décors qui seraient pris dans des corps, qui auraient *disparu au dedans*, qui seraient devenus le ressort, l'armature, le moteur, la structure des corps. La ville *à l'intérieur des habitants*. La Ville Intérieure. C'est bien celle du

[14] *Ibid.*, p. 19.
[15] *Ibid.*, p. 22.

> cinéma, la Ville *dans* les films. Le cinéma qui passe son temps à mettre dehors ce qui est dedans et dedans ce qui est dehors. Infatigable déménageur[16].

Dans *En construcción*, le cinéma apparaît à la fois comme un constructeur et un déménageur. Le cinéaste, lui, est un créateur, un chercheur. Un observateur, un contemporain qui, lorsqu'il contemple une constellation, s'interroge sur le noir qui entoure les étoiles – attitude du « vrai » contemporain selon Giorgio Agamben). Ainsi, lorsqu'il examine une organisation, José Luis Guerin s'intéresse à ce qui se passe entre les acteurs de celle-ci. Au fil de l'analyse qui suit nous ne manquerons pas de nous intéresser aux méthodes et stratégies par lesquelles le cinéaste favorise l'échange et la rencontre, le déménagement et la construction. Dans un premier temps nous analyserons la composition de la diégèse de ce film documentaire. Nous analyserons la construction et l'évolution des protagonistes du film. Nous examinerons l'espace filmique et ses diverses fonctions ainsi que l'arc temporel dans lequel le film se déploie et se déplie. Dans un deuxième temps, avant de conclure, nous considérerons les relations qu'entretiennent les corps et le décor du film, la ville et ses habitants. Comme dans les analyses précédentes, nous distinguerons certains éléments pour mieux saisir leur union par la suite. La dernière partie, conclusive, examinera la contemporanéité du film.

[16] Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 34.

## II. Construction

Dans cette première partie de l'analyse nous allons nous intéresser à la ville filmée. La ville construite par le film, la ville montée par le cinéaste. La ville comme décor. La ville habitée, imaginée, rêvée et fantasmée. La ville-cinéma. « Filmer la ville reviendrait au bout du compte à filmer ce qui dans la ville ressemble au cinéma – ou, mieux, à la faire ressembler au cinéma.[17] » Le documentaire passe ici d'un art de la célébration à un art de la création, un art de la construction. C'est à cette entreprise que nous allons donc consacrer notre première partie.

La création du film s'élabore à partir des éléments propres au cinéma : cadre, son et lumière ; éléments qui construisent à leur tour le temps, l'espace et les personnages du film. Une fois agencés, ces composants érigent alors la diégèse du film.

> C'est à Etienne Souriau (1953) que l'on doit la reprise du terme « diégèse » héritée de la rhétorique antique, auquel il donne un sens nouveau : « Tout ce qui appartient "dans l'intelligibilité" [...] *à l'histoire* racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. » […] Il s'agit d'un monde que construit imaginairement le spectateur à partir des propositions et suggestions du film. […] Ainsi défini le monde diégétique n'est pas, à l'évidence, propre au film de fiction ou au film documentaire; il est présent dans les deux, mais pas de la même manière[18].

Il semble important d'affirmer que la création d'un monde diégétique n'est pas l'apanage des seuls films de fiction. Pour raconter le récit de la mort du Barrio Chino, José Luis Guerin construit un monde diégétique, un univers filmique qui englobe et est englobé par les actions, les personnages, le temps et l'espace de l'histoire narrée par le film. Ce monde ne peut exister que si le cinéaste aide le spectateur à le construire « imaginairement » par des « propositions » et des « suggestions ». L'analyse du début du film *En construcción* nous permettra d'examiner de plus près les fondations de ce monde diégétique.

> On conçoit alors que le début des films soit d'une importance essentielle: dès le départ il fixe les règles du jeu de la bonne coopération. […] Ainsi le début des films constitue un moment

[17] *Ibid.*, p. 19.
[18] André Gardies, *Le Récit filmique, op. cit.*, p. 43.

> particulièrement important. Bien sûr il amorce ce qui sera à développer (il dispense des informations nécessaires à la compréhension de la suite) mais surtout il me confirme le régime narratif adopté, documentaire ou fiction, et *dans ce dernier cas* il fixe, comme on le verra bientôt, la règle du jeu. Prévenu, je suis alors en mesure de me mettre « en phase » avec lui et de jouir pleinement du monde dans lequel je m'apprête à pénétrer[19].

Le début du film pose les règles de ce qu'on pourrait appeler un pacte de lecture entre le cinéaste et le spectateur de son film – dans la citation d'André Gardies l'expression « dans ce dernier cas » que nous avons soulignée est peut-être de trop. Le début du film amorce une histoire, présente l'univers diégétique et informe le spectateur du régime narratif adopté. Une « coopération » s'établit alors entre le cinéaste et le spectateur.

## Fondations

Le film commence par un générique en lettres blanches sur fond noir. L'écran noir laisse apparaître les noms des organismes ayant participé à la production du film. On apprend (entre autres) que le film est né de l'initiative du Master de « Documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) ». Le volume sonore commence à s'élever, la sirène d'un bateau se fait entendre au milieu de cris de mouettes : nous sommes dans une ville portuaire. Un fondu au noir s'ouvre sur un panoramique en noir et blanc survolant Barcelone (de droite à gauche, nous passons du port aux trois cheminées fumantes d'une compagnie électrique). Les mouettes ne cessent de crier. D'autres images en noir et blanc nous font pénétrer plus profondément dans les rues du quartier : beaucoup de monde, de nombreuses allées et venues, des magasins, des enfants, des vieillards, des prostituées, des hôtels de passe, la Bodega Apolo… Nous contemplons alors la vie quotidienne (diurne et nocturne) et les habitants du quartier avant de nous infiltrer encore un peu plus profondément dans son rythme en suivant les pas nonchalants d'un marin ivre (le son de ces images du marin provoque une étrange confusion : les bruits de la ville – passage de gens et de voitures – se confondent avec ceux du défilement du celluloïd...). Au coin d'une rue, le marin nous conduit aux images en couleurs que José Luis Guerin et son équipe ont filmées dans le Barrio Chino, à la fin des

[19] *Ibid.*, p. 44-45.

années 1990. Ainsi, avant de montrer ses propres plans, avant de donner à voir ce qu'il reste du Barrio Chino, José Luis Guerin commence par présenter les images d'un temps passé, les plans que d'autres ont filmés dans un Barrio Chino plein de vie (fin des années 1960[20]).

104. Premières minutes du film (images d'archives, pl. 1, 2, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, 16a, 16b)

Petit à petit (du vol au dessus de la ville au travelling suivant un personnage), nous découvrons un espace vécu, une géographie humaine et un territoire artistique dans lesquels le cinéaste va fonder la construction de son monde diégétique. L'espace filmé est ici clairement présenté comme un territoire, un espace socialisé, approprié par ses habitants, figuré par divers artistes[21]. Ce territoire semble appartenir à ses habitants autant que ceux-là lui appartiennent. Il contribue à la construction d'une identité et d'un mythe. De fait, le Barrio Chino est le

[20] Ces plans en noir et blanc appartiennent à trois films différents. Le panoramique qui ouvre le film est tiré du film de Julio Salvador, *Sin la sonrisa de Dios*, 1955 (photogrammes 1-2 de la frise). Les images de gens dans les rues du Chino sont extraites d'un film d'Enrique Ripoll y Freixes, *El alegre paralelo*, 1960 (photogrammes 3-9 de la frise). Les images du marin ivre déambulant sur l'avenue du Parelelo (photogrammes 10-12) appartiennent à l'œuvre de Joan Colom (Barcelona, 1921), *Filmaciones en 3mm*, 1959. Le film de Guerin semble aussi tisser des liens avec les nombreuses photographies que Joan Colom réalisa dans le Barrio Chino dont certaines furent publiées dans le livre de Camilo José Cela (texte) et Joan Colom (photographies), *Izas, rabizas y colipoteras*, Barcelona, Editorial Lumen, 1964. On en retrouve dans l'album d'illustration du livre de Paco Villar, *Historia y leyenda del Barrio Chino*, Barcelona, La Campana, Ajuntament de Barcelona, 3e éd., 2009, p. 335-420 (90 illustrations). Dans un article publié lors de la sortie en salle de *En la ciudad de Sylvia* (2007), Santos Zunzunegui a mis en parallèle l'expérience cinématographique de Joan Colom et celle de José Luis Guerin dans son article « Genealogía de la belleza. En diálogo amistoso con C. L. y G. de L. », *Cahiers du cinéma España*, n° 7, décembre 2007, p. 74-76.

[21] Aux noms des auteurs cités ci-dessus, nous pouvons ajoutés ceux de Jean Genet (*Le Journal d'un voleur*) ; André Pieyre de Mandiargues (*La Marge*); Henri Cartier Bresson, et Manuel Vázquez Montalbán.

nom populaire et mythique d'un quartier officiellement nommé Raval (de l'arabe *arrabal*, le faubourg).

En suivant le marin ivre jusqu'au coin d'une rue, nous arrivons face à un mur. Durant près d'une minute (de 01:55 à 02:51), nous observons la première image en couleur du film. La caméra reste fixe face à ce pan de mur sur lequel apparaissent et disparaissent le titre du film, le nom du cinéaste puis cet épigraphe (proche de celui que l'on pouvait lire au début d'*Innisfree*): *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*[22]. Le pacte est établi, les propositions sont faites, les indications sont données : Le Barrio Chino est né au début du XX^e^ siècle ; dans les années cinquante il était un quartier populaire plein de vie, marqué par une ambiance marginale, la prostitution, l'alcool et la figure du marin à terre. Après un siècle de vie, ce quartier est en train de mourir et nous allons assister à son agonie – fin du XX^e^ siècle. L'arrivée du spectateur face au mur a coïncidé avec le passage rapide d'une femme à talons – de droite à gauche devant l'écran. Ce bruit sec et cette marche pressée contrastent fortement avec l'attitude du marin et l'ambiance sonore des plans précédents – le marin venait de traverser l'écran, tranquillement, de gauche à droite. Cette rupture du rythme marque la coupe sèche qui nous fait passer du plan de Joan Colom au plan de José Luis Guerin mais signifie surtout un changement radical dans la façon d'habiter ce territoire. On ne vient plus au Barrio Chino pour les mêmes raisons. La vie n'y paraît plus aussi frivole, l'horizon est bouché. Le territoire semble avoir été réduit à l'espace qu'il occupait.

L'observation du mur décrépit pendant plus d'une minute laisse le spectateur lire ce mur comme une véritable page de l'histoire du quartier[23]. La brique doit avoir l'âge du Barrio Chino, le mur est en piteux état, il porte les traces du passage du temps (érosion et

[22] Francoise Heitz dans son article « *En construcción* de José Luis Guerin : La ville en chantier » souligne le lien entre ces épigraphes et les « choses vues », « pointées jadis par le poète Victor Hugo […] Choses vues : notes précises et pittoresque prises par Victor Hugo de 1838 à 1875 sur les événements dont le hasard le rendait acteur ou témoin. Il excelle à saisir, dans les scènes qui passent, le détail frappant, dans les conversations la parole caractéristique, dans les physionomies le trait dominant. », *La Ville au cinéma*, Julie Barillet *et al*., Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 87.

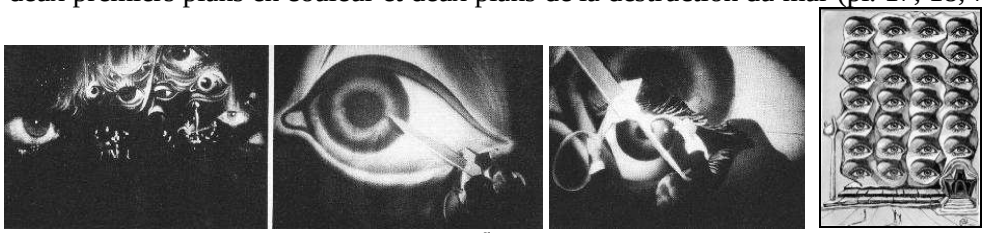
[23] Voir l'article de Jacques Terrasa, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film En construcción », *La Ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *op. cit*., p. 101-114.

sédimentation) et le témoignage de quelques habitants (graffitis, dessins, symboles, etc.). Le plan cadre ce mur de façon à mettre en relief une certaine composition plastique, un agencement assez classique, celui des lignes de force : le plan est clairement et harmonieusement divisé en trois parties verticales et trois parties horizontales. Cette composition est mise en relief et en abyme par la présence des neuf yeux (3x3) en haut à droite du mur[24]. Ces yeux semblent nous avertir : attention ! (¡*Ojo* ! dit-on en espagnol), les murs nous regardent[25], le temps est inscrit en eux, ils portent les traces du passé et les revendications du présent. Les murs du quartier sont les témoins d'une histoire, histoire qui semble se terminer avec la destruction de ce mur et la disparition de ces yeux à laquelle nous assistons vers la fin du film (de 94:41 à 98:14, déchirure de l'œil qui peut évoquer le début d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel, 1928). Les yeux ourlés du mur peuvent également rappeler au spectateur les yeux des peintures romanes dont la présence fut très importante dans ce quartier de Barcelone. Ils peuvent aussi rappeler le décor que réalisa Salvador Dalí pour la séquence du rêve du faux Docteur Edwardes dans *Spellbound*, (*La Maison du D*$^{r}$ *Edwardes*, 1945) d'Alfred Hitchcock (séquence qui renferme les clés interprétatives du film) ainsi qu'un tableau du même peintre catalan intitulé *Proyecto de arquitectura*, réalisé en 1976.

[24] Toutes les inscriptions que porte ce mur entraient dans le cadre des activités de l'atelier de création *Tierra de Nadie*, en collaboraton avec le *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. Les acteurs de cet atelier avaient tapissé les murs du quartier d'inscriptions et de dessins éphémères, promis à la destruction. Un livre a été publié: *La Ciutat de la Paraules*, Xavier Mas et Macarne De Vega (dir.), Barcelona, Edicions de l'Eixample, con la participación del MACBA, Promoció Ciutat Vella, S.A, 1998. La quatrième de couverture est une photographie de ce mur aux neuf yeux.

[25] Dans « En construcción de José Luis Guerin : La ville en chantier », *loc. cit.*, Françoise Heitz propose une analyse intéressante de ces yeux qui « annoncent clairement la séquence axiologique […] de la découverte du cimetière ». Des relations intéressantes sont établies avec la séquence de la découverte d'une ancienne villa romaine lors de la construction du métro dans *Fellini Roma*, 1972, Fellini, *Ibid.* p. 89. De même, des liens sont tissés par « la figure de la pute au grand cœur » avec un autre film de Fellini *Le Nuits de Cabiria* (*Le Notti de Cabiria*), 1957. *Ibid*. p. 93.

105. Les deux premiers plans en couleur et deux plans de la destruction du mur (pl. 17, 18, 733, 734)


106. Trois plans de la séquence du rêve du faux D[r] Edwardes, *Spellbound* d'Hitchckock (1945) et une reproduction monochrome du tableau de S. Dalí, *Proyecto de arquitectura* (1976) - copie d'une carte postale.

Après la lecture de l'épigraphe qui vient appuyer la sensation du passage du temps (« ... que nace y muere con el siglo »), le regard tombe naturellement vers le bas de l'écran où des pigeons sont regroupés autour de quelques miettes de pain. Le vol de ces oiseaux permet au cinéaste de relier ce plan aux trois suivants (raccords de mouvement grâce au vol des pigeons) qui présentent les yeux en gros plan, l'affiche du futur quartier et le panneau futuriste du projet urbanistique de la mairie de Barcelone. Le spectateur survole ainsi la situation actuelle du Barrio Chino. Bien évidemment, la présence de ces pigeons dans le cadre n'est pas accidentelle, elle a été provoquée par le cinéaste. L'utilisation d'éléments présents dans le quartier à des fins narratives, la précipitation d'un événement ou la provocation d'une situation utile à l'écriture du film (ici, la présence des pigeons dans chaque plan) est une pratique de tournage que nous retrouverons tout au long du film : la mise en situation.

Le plan suivant celui du mur arbore l'affiche d'une image glacée, aux tons froids, représentant une large avenue entourée de palmiers – l'actuelle Rambla del Raval. En haut du panneau, on aperçoit l'emblème de la mairie de Barcelone ainsi que le nom officiel du quartier et du district où nous nous trouvons : « Raval, district de Ciutat Vella ». En bas du panneau, on peut lire les dates prévues pour la construction de cette avenue – de juillet à décembre 1998, année qui correspondrait donc à la mort du Barrio Chino. Sous ces dates, une inscription a été ajoutée par un habitant mécontent : « Asco de Peri[26] ». Cette inscription, sa situation sur

[26] PERI : *Plan Especial de Reforma Integral* est le nom de la réforme urbanistique mise au point pour rénover le Barrio Chino.

l'affiche comme sa typographie nous disent déjà quelque chose de qui décide de la réorganisation du territoire urbain (*ceux d'en haut*) et à qui elle ne profite pas (*ceux d'en bas*). Le premier cadrage sur cette affiche (pl. 19, voir frise ci-dessous) montre un contraste violent entre le quartier tel qu'il est (partie gauche du plan : immeuble vétuste) et le quartier tel qu'on voudrait qu'il soit (image du futur quartier à droite du cadre, voir photogramme 1 ci-dessous). Les plans suivants se rapprochent du panneau et entrent littéralement dans cet espace fictif, nous laissant observer, dès lors, l'avenue en gros plan. On aperçoit ainsi les détails d'une vie quotidienne idéale, projetée dans ce futur rêvé. Les gens sont actifs et organisés, le trafic est fluide, l'espace est large, tout est droit, il n'y a plus d'angles, plus de coins, plus de zones d'ombres. La ville veut réaménager son centre. Elle réoriente son cœur (*gentrification*).

107. Dans le Barrio Chino agonisant, une image de la « future » Rambla del Raval (pl. 19, 20, 21)

En quelque trois minutes, José Luis Guerin prévient le spectateur du changement opéré au sein du quartier. Nous passons d'un quartier vivant, surpeuplé, populaire, marqué par une certaine marginalité (prostitution, jeux d'argent, alcools, etc.) à un quartier agonisant, peuplé d'images glacées représentant un futur insipide et standardisé. Après ces premières minutes, nous sommes installés dans une époque (fin de siècle dit l'épigraphe ; 1998 annonce le panneau de la mairie) et un espace précis (Barrio Chino dit l'épigraphe ; Raval, district de Ciutat vella dit le panneau). José Luis Guerin a choisi son point de vue, il se place dans l'espace vécu, dans un territoire plus que dans un arrondissement délimité par une administration lointaine. L'épigraphe prédispose l'attente du spectateur, fixe son horizon d'attente – ici voir et écouter les derniers moments de vie d'un quartier populaire. Le pacte est fixé, le récit est amorcé.

**Piliers**

La première personne que nous rencontrons dans ce quartier agonisant est un vieil homme plutôt bavard (de 02:51 à 05:39). Il s'agit d'Antonio Atar, un ancien marin. Antonio apparaît à l'angle d'une rue, chargé de son barda, coiffé d'un chapeau, il s'avance vers la caméra (03:04): « ¡Hola Buenos días! ¡Hola buenos días! No terminé de explicarle bien el asunto… ¡Hola, Buenos días! ¡Good morning! ¡Good morning! ». Par cette interpellation que le vieil homme lance à la caméra, le spectateur se sent tout de suite repéré, identifié comme un étranger, un touriste, un observateur. Le spectateur se voit voir. Antonio sort du cadre et continue hors-champ : « Hablo cinco idiomas… Ingles, italiano, francés… He trabajado en el Trasatlántico, he ido a Londres y he recorrido el mundo ¡El mundo! En Londres cada avenida tiene plazas con árboles, en Londres, una gran ciudad... ». Dès ses premiers mots, Antonio se présente comme un ancien marin, une personne cultivée qui a voyagé à travers le monde, qui parle cinq langues (même s'il n'en cite que trois) et qui ne finit jamais tout à fait de raconter des histoires.

Si dans les premières images du film un marin ivre d'une trentaine d'années nous a permis, au détour d'une rue, de passer du Barrio Chino de Joan Colom à celui de José Luis Guerin, maintenant c'est un vieux marin qui nous reçoit dans le Chino de la fin du XX$^{e}$ siècle, à l'angle d'une rue.

108. Des images d'archives (pl. 16) aux images du présent (pl. 22, 23) : Le marin à terre

Antonio pourrait parfaitement être ce même marin que suivait Joan Colom – une quarantaine d'années sépare les deux plans. De la sorte, dès sa première apparition cette personne tend un pont, tisse des liens, endosse une charge narrative et devient un personnage, une construction rigoureuse et cohérente déterminée par les nécessités du récit et de ses fonctions : Antonio est notre guide. Dès le plan suivant, il se lance dans un long monologue au cours duquel il évoque tour à tour ses voyages, le processus de réforme urbaine que subit le Barrio Chino,

les problèmes liés à l'éducation et à la délinquance, la nécessité de construire une grande ville comparable à Londres pour entrer dans l'Europe, etc. Pour accompagner ce flot de mots, cette ondulation verbale faite de redondances et d'hésitations, José Luis Guerin insère des plans du quartier. Le cinéaste écoute et nous fait écouter ce que le vieux marin a à nous dire du Barrio Chino, son territoire. Contrairement à toute attente, le vieux marin (qui ne profitera pas de la réforme) défend le projet urbain avec force et conviction – même si les informations qu'il donne sont plutôt confuses. Ensuite, le cinéaste cherche dans le quartier, autour du vieil homme, des images qui pourraient accompagner le discours d'Antonio. L'habituelle voix-off des documentaires didactiques ou des reportages informatifs n'est pas utilisée dans ce documentaire. La pratique est ici bien différente et totalement inverse de celles de la plupart des reportages informatifs où le cameraman ne cherche pas à comprendre une réalité en la filmant mais cherche plutôt les images qui viendraient illustrer, voire confirmer un discours préétabli, des préjugés.

Le marin semble avoir jeté son ancre et n'être plus sorti d'un périmètre restreint (entre deux coins de rues) depuis longtemps. Depuis cet espace limité, face à un énorme rat dévoreur d'immeuble peint sur le mur, Antonio décrit son quartier. Ses gestes indiquent un espace hors-champ, ses mots évoquent un ailleurs. Antonio vogue dans le terrain vague de ce qu'était le Barrio Chino. Le marin à terre contemple un horizon lointain – Londres, le futur, l'Europe, etc. Les plans que José Luis Guerin choisit de monter avec le discours d'Antonio montrent ce qu'évoque le marin. Lorsqu'Antonio parle des jeunes qui ne vont plus à l'école, des rues et des appartements qui sont trop vieux, le cinéaste montre un plan d'ensemble d'un vieil immeuble abandonné devant lequel des jeunes gens sont en train de trafiquer. Quand Antonio évoque la nécessité de rénover le quartier, de tout détruire pour tout reconstruire sur le modèle londonien (grandes avenues et grandes places), José Luis Guerin insère un plan d'un immeuble condamné dont la porte est murée et sur lequel un énorme graffiti revendique : « DERRIBOS : NO – REHABILITACION : SI ». Ce deuxième plan accompagne donc le discours d'Antonio mais ne « l'illustre » pas tout à fait. Si le vieux marin semble appuyer la politique urbaine de la ville, d'autres habitants ne partagent pas son point de vue et préféreraient une réhabilitation du quartier plutôt que sa destruction violente et brutale. Ce plan apporte une nuance au

discours d'Antonio, un contrepoint[27]. Le troisième plan que José Luis Guerin choisit d'insérer dans le discours d'Antonio est un plan d'ensemble dans lequel se déplacent plusieurs personnes devant un mur surchargé de dessins, de peintures, de graffitis et sur lequel on peut reconnaître le symbole des *okupas*[28] (entre les deux vielles dames, photogramme 4 dans la frise ci-dessous). Ce troisième plan accompagne les mots d'Antonio qui évoquent le problème d'espace dans le quartier. Si, dans les plans précédents, les pigeons nous permettaient de survoler la situation actuelle du quartier, ici le discours du marin nous permet donc de naviguer dans cette situation. Lorsque Antonio tente de trouver ses repères (« latitud, longitud y altura », répete-t-il par quatre fois), le cinéaste insère deux plans dont la profondeur de champ, contrairement aux plans précédents, n'est plus coupée par un mur épais mais par une fine grille. Ce grillage marque la naissance d'une frontière entre un nouvel espace que l'on construit pour les nouveaux riches et un espace que l'on tente de réduire au maximum et dans lequel Antonio et les anciens habitants du Chino semblent se trouver enfermés. Petit à petit la grille se déplacera jusqu'à pousser les habitants hors du centre, à la périphérie, comme dans le deuxième plan qui accompagne le discours d'Antonio (« DERRIBOS : NO – REHABILITACION : SI », voir le troisième photogramme dans la fresque ci-dessous) où l'on aperçoit des personnes au bord du cadre, prêts à sortir du plan... La réforme urbaine a commencé.

109. Première visite du quartier à la fin des années 1990, guidée par Antonio (pl. 24, 25, 26, 27, 28)

« La permanence du personnage principal assure la continuité narrative mais encore constitue un centre organisateur : c'est par rapport

[27] Ce plan renvoie au troisième plan en couleur du film, le panneau de la mairie sur lequel quelqu'un avait ajouté « Asco de Peri », voir *Supra*. Lors de mes recherches auprès de l'équipe de tournage du film, j'appris que ce graffiti « Derribos no, rehabilitación : sí » avait été peint par le cinéaste lui-même qui avait lu cette revendication sur d'autres murs mais voulait la filmer sur celui-ci.

[28] Très présents à Barcelone, los *okupas* s'organisent pour occuper les immeubles vides, les réhabiliter et y vivre. Il ne s'agit pas seulement de marginaux mais d'un groupe de personnes qui, pour beaucoup, sont des « travailleurs pauvres » affichant leur refus d'une politique immobilière fondée sur la spéculation.

à lui que se structurent l'espace, le temps et les actions.[29] » Tout au long du film Antonio gardera ce rôle de guide et de centre organisateur. Le marin est de fait un des narrateurs les plus archaïques, il est celui qui, depuis toujours, donne des nouvelles, raconte des histoires ; c'est un personnage qui s'invente et se survit, un personnage quichottesque[30]. Toutefois, au fil du film, José Luis Guerin se détache progressivement du discours du vieux marin et nous laisse alors partager ses silences et entrevoir la dureté de son quotidien. La figure du marin ne fait plus partie du quartier, la réforme urbanistique ne lui profite pas. Nous retrouvons Antonio seul, errant nuit et jour à la recherche d'un toit dans le terrain vague de ce qu'était le Barrio Chino.

110. Antonio (pl. 130, 514, 523, 593, 766, 771)

Tout comme le lien évident qui associe Antonio au marin de Joan Colom, une relation patente va s'établir entre les plans des prostituées de Joan Colom et ceux de Juani sur les trottoirs du Chino. De la sorte, si les personnages les plus représentatifs du Barrio Chino des années 1950-1960 étaient les marins et les putains, il n'est pas étonnant de retrouver comme protagonistes du film de José Luis Guerin un ancien marin (Antonio) et une jeune putain (Juani) – une profession semble avoir disparu, l'autre non. Nous avons déjà évoqué le véritable « casting » opéré dans le quartier par l'équipe du film. Le choix de Juani et d'Antonio comme porteurs de l'histoire du film et de celle du quartier n'est évidemment pas anodin.

Juani apparaît également dès les premières minutes du film (de 06:00 à 07:03). Nous la connaissons alors qu'elle joue au ballon dans un terrain vague en compagnie d'Iván, son fiancé. Nous les retrouvons plus tard (de 08:07 à 10:39) dans leur appartement ayant pignon sur le chantier du nouvel immeuble. Nous suivons ensuite le couple évoluer dans ce qu'il reste de leur quartier, dans ce qui apparaît du nouveau

[29] André Gardies, *Le Récit filmique, op. cit.*, p. 47.
[30] Voir l'article de Víctor Vázquez Alonso, « En construcción. Un soplo de voces y calles », *Letras de cine,* n° 6, 2002, p. 64.

quartier. Ils ne trouveront pas de travail sur le chantier (vers la 14e minute), leur appartement sera détruit (de 77:11 à 78:14), Juani se prostituera (46:11 et 79:35), ils iront dormir dans l'immeuble en construction (de 86 :23 à 89 :24) puis quitteront le quartier – dernière séquence du film, seul moment où la caméra de José Luis Guerin se met en mouvement.

111. Quelques plans de Juani… jeux d'enfants, prostitution et expulsion (pl. 37, 64, 362, 430, 583)

Les images d'archives du début du film ne doivent donc pas être interprétées comme un simple hommage à un temps passé ou même un clin d'œil artistique. Le choix de ces plans initiaux n'est pas insignifiant. Le (re)montage effectué par José Luis Guerin indique tout d'abord le rythme de l'approche du cinéaste. Nous entrons doucement dans le quartier (du panoramique sur Barcelone au plan américain d'Antonio) ; pas à pas nous nous approchons des habitants, de leur quotidien, de leur vie comme l'a fait le cinéaste (« convivir, conocer y rodar »). Les plans de ce montage de trois films distincts entretiennent de nombreux liens avec les plans en couleur de José Luis Guerin : le marin qui disparaît puis réapparaît au coin d'une rue, la prostituée, les enfants, les ouvriers, etc. Ci-dessous nous pouvons remarquer les références plutôt claires des plans en couleurs aux images d'archives.

*Archives* *En construcción* *Archives* *En construcción* *Archives* *En construcción*

112. Comparaison de plans d'archives présentés au début du film avec certains photogrammes filmés par José Luis Guerin (pl. 1-75 ; 12-78 ; 55-445 ; 6-27 ; 10-363 ; 13-771)

En suivant la transformation d'un paysage urbain, *En construcción* propose une réflexion sur l'évolution du paysage humain de ce même territoire. C'est en suivant le quotidien des habitants du Chino que le spectateur pourra alors trouver violente l'arrivée dans le Nuevo Raval des nouveaux habitants, habitants « capricieux » qui pour la plupart ne veulent rien (sa)voir des anciens habitants (« L'entrée possède-t-elle un digicode ? » « La vue sur ces vieux appartements et voisins ne va-t-elle pas changer ? », sont quelques unes des questions posées par les visiteurs à la représentante de l'agence immobilière entre 113:05 et 121:45). Si nous passons d'un vieil immeuble à un chantier puis à un édifice moderne, nous passons aussi et surtout d'un type d'habitants à un autre, d'une culture à une autre. Toutefois, et bien que plus lente et plus progressive, la transformation du décor n'apparaît pas moins brutale que le changement des corps. Le fait de filmer ce décor depuis certaines perspectives, donne au spectateur à réfléchir. Le montage du film et le montage dans le plan (profondeur de champ, jeu avec le sur-cadrage des structures et fenêtres de la construction) propose une vision de cet espace où certains éléments demeurent (l'Église Sant Pau et la main de Dieu ou encore la banque BBV) et d'autres disparaissent (la main de Juani).

113. Evolution des vue sur l'Eglise Sant Pau depuis l'immeuble en construction. « Anciens » habitants, ouvriers, squatters (Juani et Ivan) et enfin irruption de nouveaux habitants (pl. 259, 657, 691, 793, 849)

114. Photogrammes 6-10 : La maison de Juani est détruite, son tableau est récupéré, la main qu'elle avait dessinée est réduite en poussière. Elle va vivre un temps avec Ivan dans le chantier (voir ci-dessus), face à la main de Dieu gravée depuis des siècles dans la pierre de l'Eglise Sant Pau (pl. 31, 64, 552, 583, 590)

Le dialogue entre les images du film (sans voix-off ni explication verbale) montre comment, face au caractère éphémère de la culture populaire, les instances du pouvoir échappent au fil du temps, aux réformes urbanistiques, aux changements de gouvernements.

## Mise en œuvre

La construction filmique est le résultat de diverses opérations de montage (construction du récit, effets rythmiques et figuraux, etc.) mais aussi de tournage (composition des plans, mise en situation, anticipation, attente, etc.). Ces opérations permettent la création d'une géographie imaginaire dans laquelle se déplacent des personnages ; la ville devient alors un espace mental reliant les époques – comme dans l'exemple du marin qui, au tournant d'une rue nous fait passer de la fin des années 1950 à la fin des années 1990. Cette géographie imaginaire, rappelle de loin (car ici réalisée de façon plus subtile) les expériences de « géographie créatrice » de l'atelier Koulechov et celles des cinéastes russes des années 1920. En 1923, Dziga Vertov écrivait :

> Tu marches aujourd'hui en 1923, dans une ruelle de Chicago, mais je te fais saluer feu Volodarski marchant en 1918 dans une rue de Petrograd, et qui répond à ton salut. Autre exemple: on descend dans la tombe les cercueils des héros populaires (prises à Astrakhan en 1918). On comble leur fosse (Cronstadt, 1921), les canons tonnent (Petrograd 1920), on salue leur mémoire tête nue (Moscou 1922). De tels éléments se combinent l'un avec l'autre, même si l'on utilise un matériel médiocre, et qui n'a pas été tourné spécialement[31].

Nous le savons, le montage dote le cinéaste d'un pouvoir créateur. Pouvoir de construire un présent, d'établir des relations entre des gens qui ne se sont jamais vus, entre des moments et des lieux différents. Par le montage qu'il propose José Luis Guerin ne montre pas du réel mais construit une réalité fidèle à celle qu'il a vécue dans le quartier ; le montage élabore un récit, développe une histoire « fidèle ».

> Le montage n'est mensonge systématique qu'aux yeux de ceux qui croient (ou veulent faire croire) que le plan, lui, est vérité, évidence, empreinte objective de la réalité, que l'image est pleine du fait accompli. (Un peu comme si l'on croyait aux mots comme à des substances mais non au langage comme relation.) […] Comme s'il était possible de fixer le réel, qui est perspective de fuite, insaisissable présence, coexistence unique et inimaginable de tous les points de vue possibles[32]!

Le montage met en relation et ainsi en évidence différents éléments du film (thèmes, motifs, personnages, espaces, etc.). Lors du

[31] Dziga Vertov cité par Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma, op. cit.,* p. 46.
[32] François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran, op. cit,* p. 16.

tournage une autre méthode et d'autres stratégies sont à l'œuvre. À ce moment là, il s'agit de mettre en cadre et en situation les éléments filmés qui ensuite seront mis en relation. Alors le cinéaste provoque des situations sans pour autant prévoir solidement la mise en scène des séquences de son film. Il peut provoquer la venue de certains personnages, provoquer des rencontres et filmer les conversations des personnages ainsi réunis (comme dans le cas des séquences d'Abdel et Santiago qui, initialement ne devaient pas travailler ensemble), lancer un sujet de conversation et filmer la réaction de certains personnages à son discours (la plupart des scènes filmées à table dans des bars), etc. « Comparées à celles de la petite ville, les rencontres entre individus sont, dans une grande ville, rares et brèves.[33] » Pour filmer ces moments de rencontres, le cinéaste se doit donc de les provoquer et d'anticiper la réaction de cette fomentation. De même, choisir de filmer telle rue plutôt que telle autre, tel coin de rue plutôt que tel autre répond à une stratégie d'anticipation. C'est après avoir étudié le quotidien et l'histoire du quartier que le cinéaste a décidé de filmer la destruction de cet immeuble (proche de l'église romane, non loin d'une école, etc.). La précipitation du réel (mise en situation), sa fragmentation en plan (mise en plan/ mise en cadre) et sa mise en relation dans des séquences (montage) permettent à José Luis Guerin de construire son film et la ville en les filmant (tournage et montage réalisés en alternance : *Work in progress*). Mais la ville se déploie au-delà des fragments montés et montrés par le cinéaste. Elle est un ensemble de corps mais aussi un corps que le spectateur connaît (qui n'est pas urbain aujourd'hui?) et dont il développe certaines parties restées hors-champ (il voit alors ce qui n'est pas montré).

[33] Georg Simmel, *Les Grandes villes et la Vie de l'esprit* (1903), traduit de l'allemand par Françoise Ferlan, Paris, L'Herne, 2007, p. 37.

## III. Déménagement

Le film indique que si les corps vivent bien dans un décor, celui-ci ne vit pas moins dans ceux-là. Les corps urbains sont aussi la ville. En eux, la ville s'est incrustée, incorporée, incarnée ; structure, elle s'est faite ossature ; forme, elle est devenue souffle. C'est alors que le cinéma apparaît également comme un art du déménagement.

### Décor dans les corps

Les corps emblématiques et représentatifs du Barrio Chino sont ceux, principalement, du marin et de la putain, d'Antonio et de Juani. Ils ont habité ce lieu pendant près d'un siècle, ils lui ont donné vie. Ce lieu semble habiter maintenant ces corps, leur donner vie. Au bout d'un certain temps, la ville et les habitants s'interpénètrent, entrent en osmose. Le personnage d'Antonio nous dit alors comment le Barrio Chino se rend visible bien davantage dans les corps qui l'habitent et le vivent, que dans les décors qu'il déploie.

La séquence nocturne où les gens du quartier regardent chez eux le – prétendu – film du soir[34] : (*Land of the Pharaos*, *La Terre des pharaons*, Howard Hawks, 1955) est assez parlante – de 68:37 à 70:50 ; 17 plans. Accompagné des dires du pharaon (son *in*, échos du son des télévisions ajoutées par le cinéaste) qui parle de la construction de sa pyramide, Antonio erre dans les rues, chargé de son barda, « de sa seule et véritable richesse : ce dépôt d'années dont il ne s'est jamais départi[35] ». À cet instant, l'ancien marin « flotte dans un espace et un temps qui ont perdu leur contours comme on flotte dans un vêtement mal apprêté. […] Sans vergogne, [Antonio] mêle les époques[36] ». Avec

[34] Les télévisions qui diffusent le film ont été insérées dans la réalité du Chino par José Luis Guerin qui a voulu inclure le film préféré de Juan, le chef de chantier, dans le film (le film ne passait pas en prime time ce jour là…). « Y sin saber ni el título ni el director me describió *Tierra de faraones* con tal vehemencia y con tal pasión que me dije que había que incluirlo en la película, así que creé la situación como contrapunto mítico. Por tanto todo esto no fue una cuña cinéfila impuesta por mí, sino que surgió orgánicamente de dentro. » Interview de José Luis Guerin réalisée par Álvaro Arroba en 2001, « Playas fósiles » *op. cit.*, p. 71. Dans une prochaine séquence (de 71:44 à 77:11) Juan parlera de ce film avec un des ouvriers. Ensemble, ils compareront les méthodes utilisées par la construction dans l'Egypte ancienne et dans l'Espagne actuelle.

[35] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004, p. 345-346.

[36] *Ibid.*, p. 345.

Antonio apparaît cet axiome de l'imaginaire urbain dont parle Pierre Sansot. « Tant que le clochard vaque, je suis assuré que la pénombre, les ruelles mystérieuses, les impasses d'un autre temps n'ont pas disparu[37]. » Par la présence d'Antonio dans ce terrain-vague, cet entre-deux, le Barrio Chino ressurgit de ses ruines, sa mémoire se fait sensible. De par son récit, de par le lien qui l'unit aux images d'archives mais aussi et surtout de par sa mémoire, ses gestes, sa parole, son corps et sa démarche, Antonio incarne le Barrio Chino, la Barcelone du XX^e^ siècle – il porte d'ailleurs très souvent une casquette *Barcelona*. Lors de chaque apparition du marin depuis longtemps à terre, cette migration de la ville dans le corps se fait sentir. « Les traces de la vie, du logement, du vivre ensemble, le temps les a fait passer, migrer, de l'extérieur des corps (lieux, couloirs, appartements, murs, décors, papiers peints, paysages vus des balcons) à l'intérieur des mêmes corps, dans les mémoires, la parole, le récit, l'histoire, la fable. Le cinéma commence par filmer l'acte accompli de cette première migration[38]. » Comme son quartier, Antonio est un homme au passé, ou plutôt un homme du passé. Avec sa disparition semblent disparaître et le Barrio Chino et l'homme du XX^e^ siècle (nous disons au revoir au quartier à la 97^e^ minute – destruction des yeux – et à Antonio à la 104^e^ minute).

115. Le Barrio Chino ressurgit de ses ruines, incarné par et incorporé dans Antonio (pl. 521, 522, 523)

Si au début de cette analyse était cité un extrait d'un texte de Vsevolod Poudovkine (cinéaste russe ayant exercé dans les années 1920-1930), c'était pour mieux saisir le caractère « construit » du film. Il faut peut-être maintenant apporter une précision quant au rapport que pourrait entretenir *En construcción* avec les films réalisés à cette époque là. En effet, à la différence de ce qui peut se jouer dans les nombreuses

[37] *Ibid.*, p. 344.
[38] Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, *op. cit.*, p. 41.

« symphonies urbaines[39] », il ne s'agit plus ici de la production du décor urbain par un montage sec et rapide mais bien plutôt de mettre en scène (et en situation) la manière dont les hommes et les femmes peuplent ce décor et la façon dont leurs corps sont façonnés par celui-ci. L'évolution de Juani ne dit pas autre chose – d'une jeune adolescente jouant au ballon à une jeune femme sur les trottoirs –, la jeune fille semble être chaque jour un peu plus habitée par son quartier.

Archives Plan de JLG

116. Des archives aux plans de José Luis Guerin : des femmes sur les trottoirs du Chino (pl. 10 et 363)

Et, si contrairement au visage d'Antonio, celui de Juani n'expose pas ostensiblement les traces du temps passé, son corps, lui, porte l'empreinte de son histoire – comme son appartement porte la marque de sa main – ; sur son épaule elle arbore le visage de sa mère[40] qui, selon les dires de Juani (vers la 10e minute), essaie de survivre dans un Chino en processus d' « hygiénisation » (terme employé par la mairie).

117. La mère de Juani tatouée sur le corps de Juani (pl. 69 et 643)

Il serait peu pertinent de penser que les ouvriers, nombreux et importants dans la structure filmique de *En construcción*, ne sont que de passage dans l'intervalle qui sépare le Barrio Chino du Nouveau Raval.

[39] Citons deux films représentatifs : *Berlin, symphonie d'une grande ville* (*Berlin, Symphonie einer Grossstadt*, 1927) de Walter Ruttmann et *L'Homme à la caméra* (*Chelovek s kinoapparatum*, 1928) de Dziga Vertov.

[40] Lors de mes recherches dans les bibliothèques de la Pompeu Fabra, j'ai trouvé un reportage réalisé par Jaume Vilalta et Miquel Garcia en 1989 dans le Barrio Chino, pour TV3 : *El Raval : l'ultim esglaó de la nostra societat*. Ce reportage donne la parole aux habitants du Chino. Ceux-ci expliquent et montrent leurs conditions de vie déplorables (pas d'eau, appartements envahis par les rats, insalubrité, etc.). Une des habitantes du quartier fait part de ses difficultés matérielles : elle est mère au foyer, elle n'a pas de revenus fixes, elle n'a pas accès à l'eau courante... Elle présente ses sept enfants dont la dernière, la petite Juani, ressemble extraordinairement à la Juani de *En construcción*...

Car les ouvriers rappellent eux aussi l'histoire de ce quartier. Haut lieu de la vie ouvrière, le Barrio Chino s'est construit au début du siècle comme un lieu de résidence pour les travailleurs de l'usine aux trois cheminées. Des cheminées fumantes du premier photogramme du film, nous passons aux cheminées éteintes devant lesquelles s'élève une grue à tour où, chaque jour, monte et descend un ouvrier. Si au début du XX^e^ siècle la vie de l'ouvrier rythmait le quotidien de ce quartier, au début du XXI^e^ l'ouvrier doit répondre au rythme frénétique imposé par les promoteurs qui détruisent ce quartier. Ainsi, partager le quotidien de certains de ces ouvriers, découvrir leurs sujets de conversation, leurs rêves, et leurs occupations, observer leurs corps au travail, permet au spectateur de saisir l'évolution que vit le quartier, la ville, la société. « Vous voulez montrer une grande civilisation, un grand progrès technique ? disait Belázs, montrez-le dans l'homme qui travaille : montrez son visage, ses yeux, et ils diront ce que cette civilisation signifie, ce qu'elle vaut[41].» Le corps de l'ouvrier nous parle aussi du décor dans lequel il évolue, décor urbain mais aussi social, économique et politique. Un exemple lors la séquence de la découverte du cimetière semble assez significatif (de 16:02 à 17:34, nous analyserons cette séquence plus loin). Les archéologues ont rejoint les ouvriers du bâtiment, les gens commencent à s'approcher des squelettes. Comme à chaque découverte, Antonio nous explique où nous nous trouvons. Ensuite, chacun y va de son explication, de sa supposition (d'où viennent ces morts ? Quelle langue parlaient-ils ? Comment vivaient-ils ? etc.). José Luis Guerin s'avance doucement dans les profondeurs de la nécropole. Nous découvrons les corps. Nous observons la constitution des squelettes. Un ouvrier s'étonne : le squelette à toutes ses dents ! Le spectateur désolé remarque alors que celui qui fait cette constatation est un ouvrier qui n'a pas toutes ses dents. Son large sourire qui laisse découvrir une bouche édentée face à la dentition complète de l'image de la mort jette un coup de froid. Les plans se répondent, la lecture est toujours relecture. Les corps se font face et nous disent ce que notre « civilisation signifie, ce qu'elle vaut ». Les habitants du Chino sont habités par le décor dans lequel ils évoluent, ils nous disent ainsi quelque chose de ce décor.

[41] Béla Balázs, « Theory of film », cité dans Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, op. cit.*, p. 77.

118. « […] montrez son visage, ses yeux, et ils diront ce que cette civilisation signifie, ce qu'elle vaut[42].» (pl. 120, 127, 130, 126, 132)

Dans le film, les habitants du Chino se confrontent aux habitants qu'ils ont remplacés et à ceux qui vont leur succéder. Cette proximité des corps fait alors valoir la proximité des temps qui se succèdent sans jamais s'effacer et l'écart entre les esprits de ces temps. Le voisinage des corps favorise le rapprochement des histoires. Le rapprochement des histoires marque l'espacement des esprits. À la fin du film, de nouveaux corps viennent visiter le nouveau décor. Le nouvel immeuble est alors un nouveau cadre dans lequel faire entrer ces nouveaux corps. Tous deux (nouveaux corps et nouveau décor) apparaissent neutres, insipides, d'une hygiène quasi malsaine, terriblement banals. Ce sont les nouveaux hommes, des hommes « de leur temps », en harmonie avec son décor.

119. Nouveau décor, nouveaux corps (pl. 823, 850, 858,863)

En filmant les derniers jours du Barrio Chino, José Luis Guerin révèle l'intérieur, le cœur de ce quartier : les habitants. Ces habitants qui portent en eux leur quartier. En cela, le film de José Luis Guerin s'intéresse à la photogénie de la ville, car, selon la célèbre formule d'Epstein, la photogénie révèle l'intérieur des sujets filmés. La ville filmée est alors absolument une ville-cinéma.

[42] *Ibid.*

## Rumeur du monde

*En construcción* présente une petite part de la ville et du quartier. Par la maîtrise de cette portion d'espace, le cinéaste réussit à créer une caisse de résonance dans laquelle vibrent et retentissent toutes les villes du monde global. Le son joue d'ailleurs souvent un rôle important dans la construction de cette hyper-localisation universalisante. « Un son, dans un film, est diégétique si le spectateur juge qu'il a été, ou pourrait avoir été entendu par un personnage[43].» Beaucoup d'éléments sonores diégétiques donnent une amplitude et une consistance au présent du film. En transposant un son dans un lieu différent de celui dans lequel il a été émis, en ajoutant un son à un endroit où il n'était pas, le cinéaste établit des liens, il rend compte d'une situation commune, il crée une communauté.

Prenons l'exemple de la séquence du déjeuner dans le bar de *Tapas Variadas* (de 30:00 à 32:28). Il s'agit d'une mise en situation assez évidente. Le cinéaste a invité trois hommes, dont Antonio, à déjeuner dans un bar. Durant ce déjeuner les commensaux (sauf le cinéaste, hors-champ) réagissent aux informations développées par le journal que diffuse la télévision – placée face à eux, au dessus de « nous », la télévision parle de la découverte d'un cimetière dans le Barrio Chino, de la flambée des prix de l'immobilier, d'un typhon dévastateur. Les regards des trois hommes que nous jugeons comme tournés vers le poste de télévision étaient en fait destinés, lors du tournage, au cinéaste qui était à table avec eux. Lors du montage de cette séquence, José Luis Guerin a coupé ses interventions et les a remplacées par les plans d'une télévision diffusant un prétendu journal télévisé[44]. Dans cette séquence tout n'est que transport et déménagement. La télévision n'était pas dans le bar, le journal télévisé n'était pas diffusé à la télévision. Il est facile d'imaginer que le cinéaste a monté lui-même les images diffusées par cette

[43] Edward Branigan, *Narrative comprehension* (1992), cité dans *De la fiction*, Roger Odin, *op. cit.*, p. 23.

[44] J'ai recueilli ces informations lors de mes entretiens avec José Luis Guerin. Cette séquence a été longuement analysée dans mon article : « La ville espace d'une rencontre. Le marin et la putain dans *En construcción* de José Luis Guerin », *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *op. cit.*, p. 115-129 et dans mon mémoire : *Le Documentaire espace de création et lieu de prise de conscience. Étude et réflexion autour d'une séquence du film En construcción de J. L. Guerin*, Master 2 - Recherche sous la direction de Jacques Terrasa, Université de Provence, UFR ERLAOS, 2005.

télévision tant les thèmes choisis entrent parfaitement en écho avec les thèmes du film : construction, spéculation – la montée des prix de l'immobilier étant mise en parallèle avec la flambée des prix de la prostitution –, destruction. Les dégâts climatiques, économiques et politiques qui bouleversent le monde sont tour à tour évoqués. Le déménagement est alors effectué à l'intérieur même de la séquence (transposition d'objets qui n'y étaient pas). Grâce aux échos que cette séquence favorise, le transport se poursuit au sein de toute la structure filmique (résonance et réverbérations). Comme pour indiquer son subterfuge, José Luis Guerin termine la séquence par deux plans d'ouvriers démontant un échafaudage, un assemblage, une composition (métaphore de son travail ?).

120. Construction, transport, déménagement (pl. 235, 236, 237, 238, 256, 257)

La diffusion d'informations dans les séquences du film permet d'ancrer le présent historique du film, d'embrasser deux temps (l'un quotidien, l'autre historique) et deux espaces (le quartier et le reste du monde). Dans le film, au moment où le Chino est détruit, un typhon ravage la Chine, la Yougoslavie peine à sortir de la guerre (information donnée par la radio d'une auto, de 32:38 à 33:26) tandis que cette même guerre risque de s'étendre à l'Albanie (journal radiophonique diffusé par le transistor des ouvriers, à 33:26). Cette infiltration de la rumeur du monde dans le quotidien du Barrio Chino situe les plans dans un cadre temporel historique, nous replace dans un contexte global : le Barrio Chino vit ses derniers jours, Dubrovnik s'épuise dans sa reconstruction, les vieux quartiers disparaissent, le monde vit en perpétuelle mutation. Depuis l'Espagne jusqu'en Yougoslavie, une culture meurt, une autre s'impose ; tout est mutation, transformation, déconstruction, construction. Ce télescopage du son et de l'image, d'espaces et de temps n'est pas fortuit, mais construit. Le son des radios et télévisions présents dans le film ne sont pas des sons directs mais ont été rajoutés au montage (il en va de même pour la bande sonore de *La Terre des pharaons*). C'est un élément inséré *a posteriori* dans le plan qui apporte une information supplémentaire quant à la réalité filmée.

> Dans une fiction audiovisuelle, voire une séquence de film documentaire, on appellera sons « on the air » (« sur les ondes ») les sons présents dans une scène mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone interphone, amplification électrique, etc., ce qui les fait échapper aux lois mécaniques (dites naturelles) de propagation du son, et franchir librement l'espace, tout en restant situés dans le temps réel de la scène[45].

L'insertion de ces sons « on the air » répond donc à un souci de la part du cinéaste de recadrer son documentaire dans un contexte historique précis. C'est alors que les murs tombent. Le local devient universel.

Comme nous venons de le voir, le « déménagement » peut concerner les corps et décors filmés, il peut avoir lieu dans un plan (insertion d'un son qui n'y était pas) ou dans une séquence (insertion d'un élément *a posteriori*). Plus rarement, il peut aussi toucher le plan lui-même (renversement du cadre). Dans *En construcción,* nous pouvons repéré ce cas de déménagement dans la séquence déjà citée où Antonio commente la découverte du cimetière (de 16:02 à 17:34). Il explique comment distinguer les squelettes d'hommes de ceux des femmes : il suffirait de bien observer le péroné [sic.] des squelettes car les hommes ont un péroné différent (première confusion entre le péroné, le périnée et le bassin). Il ajoute, dans une interprétation confuse du texte biblique, que l'on peut aussi compter les côtes des dépouilles car, selon lui, la femme possède une côte en moins que l'homme[46]. Quelqu'un s'interroge alors : n'est-ce pas l'inverse ? L'homme n'a-t-il pas une côte en moins ? Antonio répond sûr de lui « No, es al revés ». Le cadre dans lequel Antonio prononce ces derniers mots est alors renversé, inversé, en miroir (la marque de sa casquette comme les éléments de décor sont intervertis…). Antonio semble incontestablement vivre, rêver et évoluer dans un monde à l'envers, dans la logique du poète barcelonais José Agustín Goytisolo (1928-1999):

> Érase una vez / un lobito bueno / al que maltrataban / todos los corderos. / Y había también / un príncipe malo, / una bruja

[45] Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 427.

[46] Il est intéressant de constater que les deux personnages principaux, les deux corps dominants du film (Antonio et Juani) ont une conception totalement anarchique et surréaliste du corps humain – voir également la séquence où Juani décrit le corps d'un ouvrier et place biceps et triceps à la place des abdominaux, etc. de 59:48 à 61:44.

hermosa / y un pirata honrado. / Todas estas cosas / había una vez. / Cuando yo soñaba / un mundo al revés.

121. Un monde à l'envers : le cadre est littéralement inversé (pl. 122 et 127)

Antonio vit-il dans un monde à l'envers ? Ou est-ce le monde qui s'est retourné autour de lui et contre lui ? Le film ne donne pas de réponses, il soulève et renverse le voile des apparences pour nous permettre de pénétrer le réel sans se limiter à sa surface.

**« Mise en fantôme - et en fantasme »**

Par sa construction, *En construcción* donne à penser et à considérer « l'unité complexe et la complémentarité du réel et de l'imaginaire », « l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire ».

> C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire. […] Il faut donc concevoir non seulement la distinction, mais aussi la confusion entre réel et imaginaire. […] Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, le mode même de penser régnant occulte l'unité complexe et la complémentarité du réel et de l'imaginaire, l'une de ces notions excluant nécessairement l'autre[47].

Pour filmer le Barrio Chino agonisant, le cinéaste use de plusieurs stratégies (citations, évocations, mise en situation, mise en relation, etc.) grâce auxquelles il fonde une réalité. Cette réalité est complexe, habitée d'imaginaire, de fantasme, de légende, de rêve et d'idéal. De même, cette réalité que présente le film est bâtie autant à partir d'un regard filtré par le tamis de la culture du cinéaste qu'à partir des images produites par la société que filme ce dernier[48]. Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), Godard affirmait déjà que dans notre société tout n'est qu'image, que les plans filment déjà et d'abord des images, images desquelles les

[47] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, *op. cit.,* p. XI.

[48] C'est ce qui pousse Jean Michel Frodon à considérer ce film comme « de la science-fiction documentaire et une drôle de comédie triste », voir son article « Sous un autre jour - *En construcción* de José Luis Guerin », *Cahiers du cinéma*, n° 637, sept. 2008, p. 24.

plans se doivent de s'écarter pour devenir plans. José Luis Guerin filme l'image de sa ville et de son temps pour s'en détourner, pour la détourner, la réfléchir. La ville filmée est une ville pensée, elle s'écarte de la ville spectacle (ville qui se voit, se regarde, se consomme) qu'est devenue Barcelone — « Barelona posa't guapa » pouvait-on lire sur les balcons de la ville lors de cette réforme urbanistique. Le regard du spectateur du film n'a rien à voir avec celui du badaud de la ville dont le regard « flotte sur la ville, à la fois curieux et lassé, disponible et renfermé. […] Tout à l'opposé, le spectateur de cinéma est assigné à une place fixe à partir de laquelle et sans que son corps ne se meuve, il est bien possible qu'il se trouve mis en jeu, décalé, divisé, reformulé au cours de la séance comme par une suite de placements et déplacements mentaux[49]. » Le cinéaste se pose à un endroit précis de la ville (espace délimité et plans fixes) et nous laisse observer la ville à travers son imaginaire – à lui et à elle–, à travers sa réalité – à elle et à lui. Le point de vue et le point d'écoute du film situe le spectateur, lui attribue une place à l'intérieur même de la construction filmique. Mais la construction filmique prend également place dans l'esprit du spectateur en incitant celui-ci à une lecture qui soit presque toujours une relecture en boucles prospectives, rétrospectives et tentaculaires – le spectateur faisant également appel à sa connaissance du monde urbain. La ville du film est alors aussi une ville fantasmée et une ville fantôme. « La mise en fantôme – et en fantasme – des villes par le cinéma aboutit à leur donner non seulement forme et lumière, mouvement et perspective, mais quelque chose qui serait du côté d'un sens …. Au cinéma la ville habite la ville[50]. »

[49] Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La Ville au cinéma. Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 29-30.
[50] *Ibid.*, p. 33.

## IV. Contemporanéité

Dans et par son film, le cinéaste présente les événements récents et naissants comme des signes archaïques, comme un progrès anachronique et paradoxal qui ramènerait aux origines, à l'*arkè* (fusion du berceau et du tombeau). La voie d'accès au présent prend alors la forme d'une archéologie. José Luis Guerin se place sur l'échine brisée du temps et fait de cette fracture son terrain de recherche, « le lieu de rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations[51] ». Le film manifeste à la fois un rapport singulier au temps et met en œuvre une relation particulière entre les temps – relation figurée par le personnage d'Antonio. Ce rapport au temps est contemporain et anachronique (il appartient au présent sans coïncider parfaitement avec lui) ; cette relation entre les temps est déphasée et décalée (glissante et écartée de l'actualité).

### Berceau-tombeau

Après les quinze premières minutes de projection, suite à la destruction de l'immeuble, tandis que les ouvriers creusent les fondations du prochain édifice, des squelettes émergent des entrailles du Barrio Chino (14:56). Le travail minutieux des archéologues remplace alors les machines dévoreuses des ouvriers du bâtiment. C'est à partir de cette découverte que le son et l'horizon du film se déploient (jusque là l'horizon des plans était bouché et l'espace délimité – murs, grillages, fenêtres, etc. –, l'ambiance sonore était saturée par le bruit des excavatrices, les cris des ouvriers, etc.). Cette découverte marque le début du second mouvement du film et représente son cœur. « Se trata no sólo de un acontecimiento que actúa como catalizador de la experiencia de las gentes del barrio, sino del corazón que proporciona aliento y sentido al relato de *En construcción*[52]. » La séquence de la découverte des morts apparaît comme un cœur battant qui insuffle vie et signifiance au film. Elle nous permet de mieux comprendre la stratégie et la dynamique à l'œuvre dans la création de ce documentaire comme le mouvement qui active l'écriture du cinéaste.

[51] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?, op. cit*., p. 38.
[52] Víctor Erice, « Los muertos », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 51.

122. Le cimetière (pl. 92, 106, 139, 223, 227, 228)

Le cinéaste consacre du temps à cette découverte imprévue (même si on peut supposer que la présence, à quelques mètres de là, de la plus vieille église de la ville, avait pu laisser espérer au cinéaste une découverte de ce genre : « Rappelons-nous Verne citant Poe: “un hasard doit être incessamment la matière d’un calcul rigoureux.”[53]»). Après s’être attaché à observer le travail des archéologues et les premières réactions des habitants du quartier (de 14:56 à 17:34, 33 plans), le cinéaste filme les réactions en chaîne des habitants de la ville face à cette découverte qui leur renvoie l’image de leur propre mort et rappelle les vieux souvenirs. Pendant près de dix minutes avec près de 70 plans (de 17:34 à 26:56, 69 plans), nous allons observer l’image de la ville se dérouler face à la caméra toujours fixe du cinéaste.

123. Fresque de la ville. Les vivants face au mort. Le présent sur la brèche du temps déchiré (pl. 154, 160, 162, 171, 175, 176, 179, 185, 191, 192, 203, 204)

Face à la brèche ouverte du temps, tout le monde s’arrête, chacun vient y jeter un œil et y ajouter son petit mot (la télévision et la radio sont aussi de la partie). Le cinéaste filme donc cette rencontre improbable entre les morts et les vivants ; il enregistre et monte les regards inquiets, curieux, hagards et ahuris comme les commentaires aussi imprévisibles qu’extraordinaires des citadins surplombant la déchirure de leur propre histoire. Pour les plus jeunes ces morts ne sont que des tas d’os éparpillés (un enfant confond les pierres et les squelettes), pour les adultes ils sont

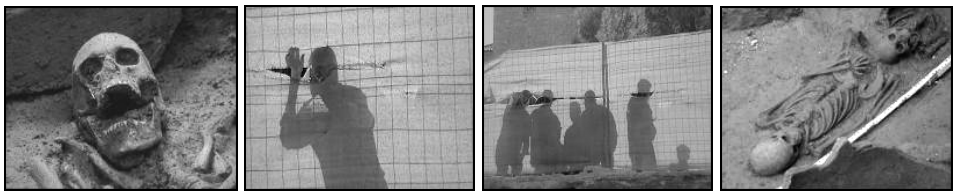
[53] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, op. cit.,* p. 87.

des spectres (leur double) qui réveillent des souvenirs sombres et tragiques. Les yeux vides des têtes de morts raniment les fantômes de chacun. La guerre civile ? Un massacre ethnique ? D'où viennent les morts ? Parlaient-ils espagnol, catalan ou latin ? Que peut-il se passer maintenant que leur repos est troublé ? Va-t-on aussi trouver de l'or ? Les morts provoquent peur, fascination, respect et curiosité.

> Un vieillard : "¿Usted ha visto algún muerto vestido?"[…]; un enfant: "Yo tengo un amigo que tiene un esqueleto… que se cuelga."; une femme apparemment déboussolée: "Yo no los veo... los cadáveres…"; une autre dame: "¡Eso es una cosa histórica y no se tenía que haber *toca'o*!" – avec une attitude saisissante elle pousse d'un geste rapide et protecteur la main que sa mère avait posée sur la rambarde qui les sépare des morts; une autre voisine: "¡Ay qué *cosaa*... la *vidaa*... Fíjate qué vives encima de los muertos y no te enteras!"

La surprise et le souffle qu'offre cette séquence dans la structure filmique sont davantage liés aux réactions des personnes filmées qu'à la découverte en elle-même (quelle ville européenne ne se retrouve pas face à une découverte archéologique au moment de creuser son centre historique ?). Cette séquence montre le présent comme une brèche non pas simplement entre passé et futur, mais aussi entre mémoire, hantise et oubli, entre réalité et possibilité. Cette brèche dans le territoire de la ville et du film ouvre et déchire de toutes parts l'arc temporel du documentaire – lui donne sa force cinématographique. Cette séquence questionne notre rapport au temps, le rapport du film au temps. Peut-on vivre au dessus des morts et faire comme si de rien n'était? Que ferons-nous de cette histoire ? Dans cette partie du film le cinéaste ne consacre pas seulement de nombreux plans (et de nombreuses heures de tournage) à la découverte des squelettes mais il laisse aussi le temps aux fantômes d'envahir l'espace de son documentaire et de mettre chacun face à eux – c'est alors aussi une manière de les exorciser. Le film est un pont suspendu entre mémoire et histoire, réel et possible. Les frontières s'effritent (réel, réalité, vécu, rêve, fantasme, hantise). Les fantômes habitent le film. Des ombres dansent sur la toile verte qui protège le chantier de la construction (pl. 146 et 147). La toile déchirée laisse passer un regard. Et une voix d'enfant, hésitante et fragile, commente : « Ahí hay más... Por ahí hay más ». Alors ces ombres dansantes évoquent bien

vite ces mêmes vivants qui bougent sur la toile du cinéma... Les fantômes sont partout : « Por ahí hay más ».



124. Depuis l'obscurité, l'intimité du centre-ville (pl. 140, 146, 147, 159)

Dans *En construcción*, José Luis Guerin s'intéresse aux outsiders et aux ruines d'un monde expirant. Il s'intéresse aux traces et aux vestiges d'une culture à l'agonie. Par sa construction, le film sauve ce qui est en train de ne plus être et laisse durer ce qui déjà n'est plus. Antonio, le cimetière roman, les rues étroites du Barrio Chino survivent dans chaque vision du film, film où leurs obsèques se donnent à voir.

> Non seulement le cinéma « donne à voir » ce qui n'est pas vu ou ne peut plus être vu ou peut-être même n'a jamais été vu, mais, de célébration devenant création, il ressuscite en quelque sorte, il « sauve » par le regard ce qui est sous nos yeux et que nous ne voyons pas ou plus, il retient par le regard ce qui est en train de ne plus être sous nos yeux, ou qui n'y a jamais été. « Sauver » signifie ici faire exister dans un film. […]… à la fois renaissance et ensevelissement…[54]

## Limites friables

Par son habilité à mêler les temps et à profiter du caractère spectral du cinéma, le film parvient à ne pas tomber dans une vision conservatrice ou mélancolique de la société ni dans un discours dénonciateur ou militant[55]. De fait, entre les anciens et nouveaux habitants du quartier (visages de deux sociétés distinctes : la populaire et la bourgeoise – *bobo*), il n'y a pas de délimitation rigide isolant deux régions éternellement disjointes de la réalité, mais une limite mobile, qui se déplace en même temps que la (re)connaissance elle-même, à l'image

[54] Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, *op. cit.*, p. 50.

[55] C'est le caractère complexe et détaché de ce film documentaire filmant de façon ni militante, ni dénonciatrice, ni conservatrice une réalité difficile à vivre et dure à supporter pour les personnes filmées (depuis le tournage du film, Juani est en prison et séparée de son enfant, Antonio est mort dans la solitude, Abdel est au chômage...) qui a pu provoquer la critique de certains spécialistes du cinéma – qui ont jugé comme un décalage problématique la distance qui sépare ce film jugé trop doux et trop « classique » par rapport à la réalité filmée. Voir notamment Josetxo Cerdàn, « Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años », *Documental y vanguardia*, *op. cit.*, p. 358.

de l'avant dernière séquence du film (de 120 :46 à121 :48 ; 4 plans). Une enfant, future habitante du nouvel immeuble, salue un voisin par la fenêtre de l'appartement que visitent ses parents. Le vieil homme tarde à percevoir d'où vient le salut. L'enfant persiste et la rencontre a lieu. Le vieillard lui fait un signe chaleureux. Tout le monde sourit. Les structures sont des limites qui favorisent autant la séparation que la rencontre et la connexion. Aucun des personnages ne tombe dans le cliché, tous préservent leur complexité et leurs rôles dans la société – rôles qui peuvent évoluer, ou pas.

125. La rencontre entre futurs et anciens habitants (pl. 877, 878, 879)

*En construcción* montre ce qui dans un même mouvement, meurt, résiste, naît. Le film ne propose pas une vision bouclée sur une situation précise, close, mais plutôt une réflexion ouverte sur la marche de notre société, notre marche dans la société – le plan final de Juani et Iván avançant vers nous serait l'image de cette marche. Le réel de *En construcción* sécrète du possible, rien n'est clos, tout évolue dans un flux incessant. Plus qu'un décor, la ville est un ensemble de corps, un rassemblement de destins qui se retrouvent dans un même espace qui, dès lors, devient palimpseste, mémoire, histoire.

## Archéologie

En tant que cinéaste contemporain, José Luis Guerin ne prétend pas échapper à son temps mais, bien au contraire, l'envisage, le dévisage, lui fait face. L'écart et la distance sont caractéristiques de (et nécessaires à) sa démarche artistique. À distance de son époque (c'est-à-dire éloigné de « l'actualité »), il peut alors aborder son temps à partir de l'obscurité qui l'enveloppe, en se plaçant à côté de ceux et ce que son époque laisse dans le noir. L'obscurité est une particularité – elle diffère en cela de l'ombre : fuyante, changeante –, elle est le fruit d'un regard filtrant.

> L'obscurité n'est donc pas un concept privatif […] mais le produit de notre rétine. Cela signifie, pour rejoindre maintenant notre

> thèse sur l'obscurité de la contemporanéité, que percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité: cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté[56].

Le regard distancié et actif du cinéaste contemporain produit une réalité subjective et construite qui différencie son film des reportages réalisés sur le vif d'une actualité brûlante[57]. Depuis l'intimité du centre-ville, le cinéaste observe la tiédeur d'un présent qui passe, le calme d'un passé qui se conserve. Il contemple l'obscurité de la ville, celle que jette et projette les lumières de son temps. L'obscurité est une affaire qui le regarde, l'obscurité le regarde – comme les morts regardent les vivants dans la séquence du cimetière. L'habitant de la ville apparaît tout à la fois comme la trame profonde de son territoire et comme une silhouette fugace (et perpétuelle à la fois) qui avance sur la scène d'un théâtre d'ombres. L'homme s'évapore dans la ville qui s'incarne en lui. La ville est comme un texte en continuelle (r)écriture où effacement et inscription avancent du même pas. Dans la construction du nouveau quartier, un tournant se dessine, une courbe hélicoïdale fait se rejoindre origine et fin, imaginaire et réalité, virtuel et actuel. Cette mise en cycle et en relation n'à rien à voir avec le tourner en rond de la spéculation figurée par la danse des grues des promoteurs et de l'horloge de la banque BBVA. Le temps du film enjambe l'actuel, il réalise un pas de côté et un quart de tour par rapport au rythme de sa ville et aux lumières qu'elle irradie.

126. Les grues des promoteurs et l'horloge de la banque danse au rythme du temps qui passe (pl. 364)

Le présent du film est un échange perpétuel entre le virtuel (qui conserve le passé) et l'actuel (qui fait passer le présent), il les met en relation, les cristallise. « L'actuel et le virtuel coexistent, et entrent dans

[56] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit*., p. 20-21.
[57] Voir à ce sujet l'article de Luis Miranda Mendoza, « Guerin : arqueología y cine moderno », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 22.

un étroit circuit qui nous ramène constamment de l'un à l'autre. Ce n'est plus une singularisation, mais une individuation comme processus, l'actuel et son virtuel. Ce n'est plus une actualisation mais une cristallisation[58].» Ainsi, le temps du film est une cristallisation du temps perçu par le cinéaste et non pas une capture, une prise en direct du seul temps qui passe (actuel). *En construcción* s'intéresse bien sûr à l'actuel mais aussi au passé qui dure (virtuel) et surtout à leurs relations.

> Le présent est une donnée variable mesurée par un temps continu, c'est-à-dire par un mouvement supposé dans une seule direction : le présent passe dans la mesure où le temps s'épuise. […] Les virtuels communiquent immédiatement par-dessus l'actuel qui les sépare[59].

En faisant communiquer le passé conservé (souvenir perpétué) et le souvenir du présent (souvenir immédiat, consécutif et simultané de l'actuel), la construction temporelle du film saute donc par-dessus l'actuel ; elle fait un écart, un pont (et nous savons qu'une fois le pont traversé, les fantômes viennent à notre rencontre[60]) qui devient la voûte de soutient de sa dimension artistique, cinématographique : « [La ville] réalise un prodigieux empilement de temps. Et tout ce temps n'est pas toujours visible à tout instant. La ville du cinéaste ne serait donc pas seulement *le visible* de la ville. Il se peut, même, que cet *écart* par rapport au visible soit la dimension juste du cinéma[61]. » Le regard du cinéaste s'enracine dans le brouillard d'images virtuelles qui entoure son présent. Il lui permet de faire un écart par rapport à « son temps » et sa ville, ce qui lui donne son caractère proprement contemporain. Car en somme, qui est plus contemporain de l'objet actuel que l'image virtuelle qui l'accompagne en miroir ? (« Le souvenir est l'image virtuelle *contemporaine* de l'objet actuel, son "image en miroir"[62].»)

Le documentaire *En construcción* ne filme pas seulement l'histoire de la ville en train de s'écrire (une part de l'histoire de son pays) mais, par son écriture, pointe aussi la possibilité d'un certain cinéma en Espagne, dessine le début d'une autre histoire du cinéma

[58] Gilles Deleuze, « L'actuel et le virtuel », *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 184.
[59] *Ibid.*
[60] Référence au fameux carton de la version française du film *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau, (1922) : « Et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre. »
[61] Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, *op. cit*, p. 17.
[62] Gilles Deleuze, « L'actuel et le virtuel », *op. cit.* , p. 183. Je souligne.

espagnol – « dessine un début » ne veut pas dire qu'il est forcément ce début –, ouvre des perspectives. C'est d'ailleurs principalement après le succès de ce film que les spécialistes du cinéma espagnol (historiens et théoriciens) ont consacré du temps, des ouvrages et des articles à la considération du cinéma documentaire (parfois appelé cinéma du réel ou cinéma de non-fiction) en Espagne. Des festivals et des tables rondes furent organisées et on (re)découvrit tout un pan de la cinématographie nationale (de même, est-ce vraiment un hasard si Joan Colom reçu en 2002 le *Premio Nacional de la Fotografía* alors que la partie la plus importante de son œuvre couvre les années 1958-1964?). De nombreux films entre fiction et documentaire trouvèrent un espace de diffusion.

> José Luis Guerin […] también descubre que la mejor manera de marcharse es quedarse. *En construcción* (2001) aparentemente un documental sobre el cambio urbanístico en Barcelona, transforma hasta tal punto la realidad filmada que acaba convirtiéndose en el territorio mítico de los sueños nunca realizados. El paso del tiempo, la persistencia de los fantasmas, la incomodidad ante un entorno cada vez más inhóspito: Guerin no se cree lo que le muestran y por eso intenta convertirlo en otra cosa. Y, de paso, igualmente al cine español: *En construcción* testimonia que también aquí deben realizarse epopeyas crepusculares al estilo fordiano. Esta huida a través de la magia de la representación, uno de los ejercicios lingüísticamente más radicales del cine español contemporáneo, aparece también en *Cravan vs. Cravan* (2004), de Isaki Lacuesta[63].

*En construcción* parvient, du même pas, à filmer, à fuir et à ouvrir son temps, son époque, son contexte. Il semblerait que ce soit là une technique paradoxale propre au cinéaste, qui, pour conjurer ses craintes et ses hantises, choisit de s'y confronter. La démarche du cinéaste dans ce film est une manière d'affirmer que ce n'est qu'en ayant conscience qu'on vit au dessus des morts, qu'en s'appropriant cette histoire, cette mémoire et ce passé qu'il devient réellement possible d'avancer, de tracer une route. Prendre conscience du fait que les fantômes sont partout permet au cinéaste de se réapproprier l'Histoire – qui devient son histoire –, de ne pas vivre sous le poids mort du passé mais de faire vivre une mémoire active, vivante, une mémoire créatrice et libératrice.

[63] Carlos Losilla, « Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo », *loc. cit.*, p. 50.

*Si le rêveur avait "du métier", avec sa rêverie il ferait une œuvre. Gaston Bachelard*[1]

*Ah ! qu'est-ce qui n'est pas un rêve le jour pour celui dont les yeux portent sur les choses d'alentour un éclat retourné au passé ?*
*Edgar Allan Poe*[2]

# Chapitre 6
# UN SOUVENIR, L'IMAGE D'UN RÊVE
# (*En la ciudad de Sylvia*, 2007)

## I. Comme la brume d'un matin

Nous l'avons vu au cours du premier chapitre, José Luis Guerin a souvent été classé dans la catégorie des cinéastes inclassables, principalement au côté de Víctor Erice – en restant dans le cadre du cinéma espagnol. De même, on a couramment trouvé aux deux amis cinéastes un autre point commun : la lenteur de leurs processus créatifs[3]. En 2007, José Luis Guerin a fait mentir cette dernière affirmation en offrant, la même année, trois œuvres, sur trois supports différents, adressées à des publics différents (cinéma, festival, DVD, musée) proposant une variation autour du même thème, des mêmes motifs, de la même figure: la femme fantasmée. L'analyse qui suit commencera par présenter ces trois œuvres afin, par la suite, d'examiner leurs reflets et

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 11.
[2] Edgar Allan Poe, « Un rêve », *Poèmes: traduction de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1982, p. 95.
[3] Entre 1983 et 2006, quatre longs métrages de José Luis Guerin sont sortis en salle. Entre 1973 et 2006 trois longs métrages de Víctor Erice sont sortis en salle, il a également réalisé un court métrage et une exposition avec Abbas Kiarostami – exposition qui incluait de nombreux films-missives et un moyen métrage : *La Morte rouge*.

leurs miroitements, l'intervalle qui les sépare et les rapproche. Nous sonderons alors l'écart dans lequel réside la force de ce triptyque, là où s'installe l'inexprimable:

> Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de Sylvie. Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons pas ressenti nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti, puisqu'en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly[4].

## Un

Tout d'abord est apparu de façon plutôt clandestine (non commercialisé en salle) un moyen métrage vidéo : *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (67 minutes, noir et blanc, muet, diffusé à partir de 2005 sous plusieurs versions[5]). Ce film est un film personnel, un film « je » composé d'images numériques mises en arrêt[6] et montées par Núria Esquerra (également productrice du film) dans un rythme qui fragmente et décompose les mouvements, les gestes et les attitudes ; un montage qui rappelle les travaux de Jules-Étienne Marey, d'Edward Muybridge et de Georges Demenÿ. José Luis Guerin réalisa ce film sur près de quatre ans (alternant les phases de tournage et de montage), au cours de ses nombreux voyages dans des grandes villes européennes : Avignon,

[4] Marcel Proust, « Gérard de Nerval », *Contre Sainte-Beuve, souvenir d'une matinée*, Madrid, Langre, édition bilingue, 2004, p. 480.

[5] Ce film n'a jamais eu de sortie commerciale, il a été projeté dans de nombreux festivals après la sortie en salle de *En la ciudad de Sylvia* (Vancouver et Gijón furent les premiers). Il a été édité en DVD par Versus en juin 2008. En avril 2006 Miguel Marías en a proposé une analyse, « Algo realmente nuevo: empezando desde el principio », publiée dans *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia*, Carlos Losilla, Jaime Pena (eds.), Festival internacional de Gijón, 2007, p. 57-62. Voir aussi l'interview, « Sobre esbozos y retratos », et l'article de Gonzalo de Lucas, « Los puntos cardinales », parus dans le dossier « José Luis Guerin » du *Cahier du cinéma España*, n° 4, septembre 2007, respectivement, p. 25-29 et p. 42-43.

[6] Jean Cocteau : « Si on exploitait systématiquement l'arrêt sur image, il n'y aurait plus, de temps en temps, tout a coup sur l'écran, ni mouvement ni son, juste une photo qui resterait là, figée, deux secondes, trente secondes, comme on veut. On pourrait utiliser le procédé systématiquement, musicalement. On pourrait carrément transformer un court métrage en long, a peu de frais. L'arrêt sur image, rare au cinéma, permettrait au spectateur de se dire : "Tiens, qu'est-ce qui s'est passé avant, qu'est- ce que je vais voir après ? Le personnage s'est arrêté de face, va-t-il se retourner, continuer à venir vers moi ?" Un vrai suspense. » Cité par Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'Entre vues*, Paris, Éd. de l'œil, 1998, p. 17.

Barcelone, Florence, Madrid, Marseille, Paris et Strasbourg principalement. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* propose la poursuite du souvenir d'une femme à travers les rues de ces grandes villes européennes. Dans le film, ces villes se confondent et se mélangent (le connaisseur pourra retrouver dans Strasbourg des plans de Marseille ou de Barcelone, etc.). Cette construction spatiale rappelle les expériences de « géographie créatrice[7] » de l'atelier Koulechov ou encore son célèbre « effet K[8] ». José Luis Guerin crée l'image d'une femme fantasmée en suivant des filles dans les rues et, par là même, en vient à créer une ville idéale, construite par la mise en relation de ces rues de grandes villes européennes. « Les descriptions révélatrices de la grande ville ne sont ni le fait [du détective] ni [du badaud]. Elles sont le fait de ceux qui ont traversé la ville en état d'absence, perdus dans leurs pensées ou leurs soucis[9]. » Ce film rappelle ainsi également l'expérience poétique proposée par Charles Baudelaire dans son poème *À une passante* où « le mouvement de la foule et l'animation de la rue sont ré-enchaînés dans une saisie quasi chronophotographique en une fresque cursive où s'affirme la " jambe de statue" de la passante, nouvelle Gradiva née de ce rapport du proche (présent autant que technologique) au lointain (culturel) propre à la flânerie baudelairienne[10]. » *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se présente ainsi comme une flânerie moderne[11], entendue ici comme une posture sensible, une expérience perceptive liée à la déambulation, la fragmentation, la rupture, la discontinuité, la sérialité, la

[7] « Géographie créatrice : […] montages de plans disparates, aboutissant sur l'écran au rendu convaincant d'un monde qui n'a pas d'équivalent dans la réalité, mais qui s'impose à l'imaginaire par sa cohérence. », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma,* Jacques Aumont et Michel Marie, *op. cit.*, p. 92.

[8] Parmi les expériences réalisées dans l'atelier de Koulechov, celle que ce dernier considérait comme la plus inintéressante était : « la création d'une femme qui n'a jamais existé. J'ai réalisé cette expérience avec mes élèves. Je tournais la scène d'une femme à sa toilette : elle se coiffait, se fardait, mettait ses bas, ses souliers, passait sa robe... Et voilà : je filmais le visage, la tête, la chevelure, les mains, les jambes, les pieds de femmes différentes, mais je les montais comme s'il s'agissait d'une seule femme et, grâce au montage, j'arrivais à créer une femme qui n'existait pas dans la réalité, mais qui existait réellement au cinéma », Lev Koulechov cité dans *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Luda et Jean Schnitzer, Marcel Martin, Paris, les Éditeurs réunis, 1966, p. 66-67.

[9] Walter Benjamin, « La modernité », cité par Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, De l'incidence éditeur, 2009, p. 14.

[10] Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, De l'incidence éditeur, 2009, p. 19.

[11] Dans le livre *Propos sur la flânerie*, Paris, L'Harmattan, 2009, Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), propose une étude de la relation entre la photographie, la chronophotographie et la vision du flâneur : « Flânerie et photographie », p. 11-20.

reprise et la variation ; un régime esthétique marqué par la montée en puissance du quelconque et de l'éphémère[12]. Cette expérience esthétique a perduré au-delà de son cadre d'émergence (le flâneur du XIX$^{e}$ siècle théorisé par Walter Benjamin[13]) et de ses composantes sociologiques (l'émergence du boulevard, l'hausmannisation de Paris, etc.) – c'est pourquoi le terme de "flânerie" est préféré à celui de « flâneur, par trop concret et historiquement situé [14]».

Dans les sous-titres et cartons de ce film prétendument autobiographique, le cinéaste indique que ces poursuites ont pour but de retrouver Sylvie (souvent appelée Silvia ou Sylvia[15]), une jeune fille qu'il aurait connue à Strasbourg vingt-deux ans auparavant, lors d'un pèlerinage sur les pas de Goethe. Sylvie peut ainsi évoquer la Lotte de Werther, mais aussi la Laure de Pétrarque ou encore la Béatrice de Dante (toutes mentionnées maintes fois dans le film[16]) et bien d'autres encore (la Dulcinée de Don Quichotte, la Madeleine de Scottie, La Jennie d'Eben Adams[17], etc.).

127. Extraits de Unas fotos en la ciudad de Sylvia (pl. 25, 51, 87, 642, 1204)

Dans *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, l'observateur-cinéaste se laisse rapidement porter par ses contemplations et ses compositions. Il rêve et divague. Son regard s'élance vers de nombreuses silhouettes, vers de nouveaux visages qui, tous, viennent rappeler la femme disparue – à

[12] Voir le livre de Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris, La fabrique édition, 2000.
[13] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX$^{e}$ siècle*, *op. cit.*
[14] Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, De l'incidence éditeur, 2009, p. 12.
[15] « RECUERDO 2 : le gustaba el sonido de su nombre en español : SILVIA », sous-titre qui apparaît sur le deuxième photogramme du film.
[16] Une des séquences éliminées de *Una fotos en la ciudad de Sylvia* s'intitule *En la ciudad de Lotte* – elle est disponible dans les boni du coffret DVD édité par Versus Entertainment. Une variante de cette même séquence a également été publiée en version papier « La sombra de Lotte », *La Vanguardia*, supplément *Culturas*, le 19/04/2006. Ce premier montage (en images fixes) autour de la figure de la femme idéale comporte beaucoup de plans que nous retrouvons dans *Unas fotos en la ciudad de Sylvia.*
[17] Ces deux derniers couples cinématographiques font référence, respectivement à *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock et à *Portrait of Jennie* (1948) de William Dieterle.

la manière des « dames écrans » de Pétrarque. *Sylvia* peut aussi évoquer la Sylvie que recherche et poursuit le narrateur de *La Boulangère de Monceau* (1963), moyen métrage d'Eric Rohmer, premier volet du cycle des « Six contes moraux ». De fait, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (tout comme *En la ciudad de Sylvia*) reprend exactement le thème des « Six contes moraux », tel qu'il est traité dans *La Boulangère de Monceau* et qu'Eric Rohmer résume comme suit : « Tandis que le narrateur est à la recherche d'une femme, il en rencontre une autre qui accapare son attention jusqu'au moment où il retrouve la première ». Comme dans le film d'Eric Rohmer le but-prétexte du film de José Luis Guerin (retrouver Sylvie/Silvia/Sylvia : un vague souvenir) est vite oublié. Il faut toutefois remarquer quelques différences de taille entre les deux films. Contrairement au personnage de *La Boulangère de Monceau*, le narrateur de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* ne retrouve jamais Sylvie – mais l'a-t-il seulement connue ? De même, si par son thème, le film de José Luis Guerin se rapproche de celui d'Eric Rohmer, il s'en éloigne par sa forme et sa structure. Dans le film de José Luis Guerin les images ne sont plus en mouvement mais fixes, les plans sont arrêtés – film de photogrammes. Ainsi, *Unas fotos* se rapproche plus volontiers de l'écriture de Chris Marker, notamment de son expérience de « photo-roman » : *La Jetée* (1962). Une différence de forme demeure toutefois : dans *La Jetée*, les dires du narrateur sont entendus en voix-off, il raconte « l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance [le visage d'une femme][18] ». Dans *Unas fotos*, il n'y a pas de médiateur ; le personnage principal, le narrateur, l'observateur-voyeur-filateur, c'est le cinéaste lui-même, donc la caméra – donc le spectateur. Le narrateur est le protagoniste du film, toujours hors-champ, derrière la caméra, tout près du spectateur. Ses pensées s'inscrivent directement sur l'écran, en sous-titres sur les photogrammes du film, sur des cartons (notes), ou encore filmées directement sur des livres (extraits), carnets (citations), panneaux, écriteaux lumineux, affiches, etc.[19].

[18] *La Jetée*, premier dire du narrateur (écrit également sur un carton au tout début du film)
[19] Dans le film d'Eric Rohmer le narrateur est interprété par Barbet Schroeder, dans celui de Chris Marker par Davos Hanich ; dans ces films les voix sont, respectivement, celles de Bertrand Tavernier et de Jean Negroni.

128. Quatre premiers plans de *La Jetée*, Chris Marker (1962)

129. Choix de plans extraits de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*[20]
(pl. 765, 588, 589, 593 ; pl. 1366, 1367, 1368, 1369, 1371)

À travers ce « film-note[21] », José Luis Guerin se propose donc de revenir sur des lieux déjà visités et aimés, mais aussi de revenir sur des œuvres maintes fois parcourues et, semble-t-il, pour toujours chéries. Le cinéaste propose de rejoindre les racines de l'amour courtois, chevaleresque et romantique. Par ce retour en forme de détour, avec ce film en images fixes, sans aucun son ni musique, le cinéaste interroge également les fondements de l'écriture filmique (« une écriture avec des images en mouvements et des sons[22] »), certaines figures et quelques motifs comme le traitement de la figure et du fond, la fusion du vécu et du rêvé, le mélange du documentaire et de la fiction.

> Sólo la vio una vez. Pero no la ha olvidado. Ahora deambula por su ciudad. Una mujer conduce a otra mujer que conduce a otra… todo bajo la advocación de una imagen secreta: ella no aparecería… pero estarían las terrazas, fachadas, puentes, canales, mercados, hospitales, tranvías y extrarradios... y los grafitos que proclaman el amor a una mujer y los anuncios de la desaparecida… y otros rostros capaces de evocarla… y estarían también los comerciantes, repartidores, camareros, heladeras, pensionistas, estudiantes, niños, amantes, turistas, clochards… la ciudad y el rostro… la localización y

[20] Pour une meilleure visibilité des notes inscrites sur les cartons du film de José Luis Guerin, j'ai quelque peu retouché les images (agrandissement de la typographie).
[21] C'est ainsi que le présente son auteur.
[22] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit*., p. 18.

> el personaje… el entorno y la figura… la figura ficción… el entorno documental… Un título provisional: “En la ciudad de Sylvia”[23].

La dernière image de ce film est la seule image mobile, le seul plan en mouvement (25 images/secondes) : Une jeune-fille attend le métro. Toutefois, le passage des wagons devant la jeune-fille filmée préserve l’esthétique fragmentaire des plans précédents. Ce passage du métro devant la fille rêvée et fantasmée annonce également certains des motifs du long métrage *En la ciudad de Sylvia*.

## Deux

Au printemps 2007, José Luis Guerin exposa dans le pavillon espagnol de la Biennale Artistique de Venise : *Las mujeres que no conocemos, montaje foto-secuencial*[24]. Dans cette exposition, le spectateur-visiteur se trouve au centre d’une pièce noire dans laquelle il peut déambuler ou se poser. Une légère musique – mélange de saxophone joué par Paula Yturriaga et de bruits de la ville – accompagne sa visite-flânerie. Vingt-quatre « tableaux » vidéographiques sont projetés ou rétro-projetés sur les murs, les angles, le sol et le plafond alors peints en noir. Ces tableaux sont composés d’images numériques ; la plupart présentent des portraits de jeunes femmes, des images arrêtées, des photogrammes immobilisés[25], montées en noir et blanc (toujours par Núria Esquerra, encore productrice) dans un rythme fragmentaire discontinu – on repense à Muybridge, Marey et Demenÿ. Les gestes sont saccadés ; les mouvements, les attitudes et les expressions sont scrutés. Chaque tableau dure environ une minute, le temps de voir la danse lente

[23] Notes écrites sur les 16 derniers cartons du film.

[24] L’exposition fut réalisée après le long métrage mais montrée avant la sortie en salle de ce dernier. Le vernissage eu lieu le 10 juin 2007, la Biennale s’arrêta le 21 novembre 2007. Le montage des tableaux de l’exposition a été réalisé par Núria Esquerra qui, là encore, s’est chargée de la production. Un catalogue des expositions du pavillon espagnol a été édité : *Paraíso fragmentado / Paradiso spezzato*, Ruiz de Samaniego Alberto (dir.), Madrid, Ministerio de asuntos exteriores y de cooperación, Seacex, Xunta de Galicia, 2007. En septembre 2007, le *Cahiers du cinéma España*, n° 4, consacrait une page à cette exposition : Pilar Ribal, « Intuición de deseo », p. 44. On a pu revoir l’exposition de José Luis Guerin, quelque peu modifiée, en mars 2008 au Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, quelques photos de cette exposition sont accessibles en ligne: http://www.cccb.org/ca/album?idg=18748 (dernière consultation réalisée le 31/10/2009).

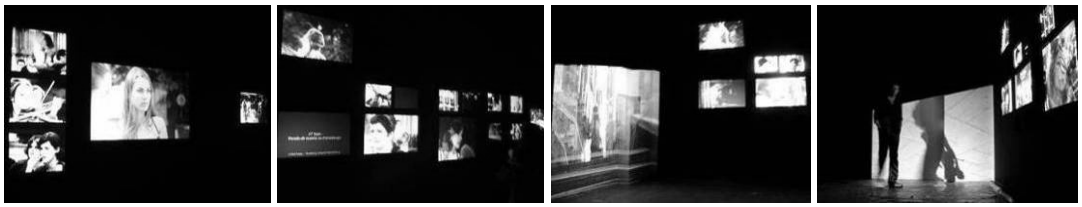
[25] Sur la relation photographie / photogramme (/vidéo) on pourra lire Raymond Bellour, *L’Entre-image*, Paris, P.O.L., 1982 ; Margarita Ledo Andión, *Cine de fotógrafos*, Madrid, Gustavo Gili, 2005 et Rafael Tranche (ed.), *De la foto al fotograma*, Madrid, Ocho y Medio, 2006.

et fractionnée d'une chevelure au vent par exemple. Tous les tableaux sont projetés en boucle dans une chorégraphie savamment contrôlée – lorsque le tableau 1 s'arrête, commence le tableau 2 ; au milieu du temps de projection de celui-ci le tableau 3 commence à se mettre en marche, etc.

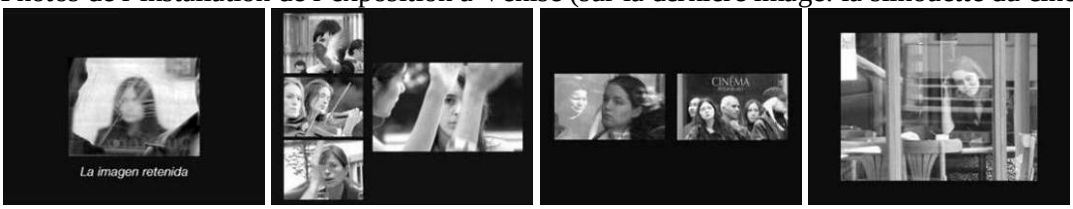
Dans cette exposition, le cinéaste utilise donc les techniques les plus récentes de filmage et de projection (le numérique) pour rappeler l'essence du cinéma, ses premiers pas : la chronophotographie. Les vingt-quatre tableaux viennent en effet nous rappeler qu'au cinéma, une seconde de film équivaut au défilement de vingt-quatre photogrammes – ce qui n'est plus le cas avec la vidéo ici pourtant utilisée. Quant au titre de cette exposition, *Las mujeres que no conocemos*, il est une référence explicite à un texte de Marcel Proust, *Femmes inconnues*, publié dans quelques-unes des versions du *Contre Sainte-Beuve*[26]. Ce petit texte de l'auteur de « La recherche » entre en écho avec les œuvres évoquées dans le film précédent. Une phrase de ce texte pourra peut-être révéler cette parenté avec le film de Rohmer ou les textes de Dante, de Pétrarque et de Baudelaire : « Chaque être est comme un idéal encore inconnu qui s'ouvre à nous. Et de voir passer un visage désirable que nous ne connaissons pas, nous ouvre de nouvelles vies que nous désirons vivre[27]. »

Une grande partie des images projetées lors de cette exposition sont présentées dans leur composition originale dans le précieux coffret DVD édité par Versus[28]. Beaucoup de ces images sont des reprises exactes ou des variations de plans présents dans des films antérieurs (on retrouve des plans de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, de *En la ciudad de Sylvia* mais aussi de *Tren de sombras* et d'un film de sa pré-filmographie : *Film familiar*) ; d'autres ont été réalisées expressément pour l'exposition (notamment tous ceux filmés à Venise).

[26] Ce texte est notamment publié dans l'édition bilingue français-espagnol du *Contre Sainte-Beuve, souvenir d'une matinée*, Madrid, Langre, 2004 (dans les éditions françaises en poches, le texte n'apparaît pas).
[27] Marcel Proust, « Femmes inconnues », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 136.
[28] L'exposition du même nom présentée quelques mois plus tard au Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) proposait un volet supplémentaire intitulé : « los otros/nosotros » qui offrait des images prises dans les musées des grandes villes européennes (quelques unes de ces images apparaissent dans *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*). Ce dernier volet affirmait que les tableaux nous regardent autant que nous les regardons...



130. Photos de l'installation de l'exposition à Venise (sur la dernière image: la silhouette du cinéaste)




131. Extraits de l'exposition *Las mujeres que no conocemos*, images proposées dans le DVD édité par Versus

## Trois

En été 2007, le long métrage *En la ciudad de Sylvia* fut projeté à la Mostra de Venise où il était en compétition[29]. La trame narrative de ce film est très mince et peut donner lieu à diverses interprétations. La version officielle résume : « Eté. Un jeune étranger flâne, observe et dessine les gestes et expressions qu'il capte au hasard dans les rues. Il cherche une femme qu'il a connue il y a quelques années et dont le souvenir gravite sur la ville. Cette recherche le conduit à une autre femme qui le conduit à une autre…, toujours sous l'invocation de l'absente[30] ». Le spectateur peut toutefois concevoir le jeune homme autrement, comme un artiste à la recherche d'un modèle ou d'une muse, comme un voyeur observant les femmes par pur plaisir, comme un tueur en série, etc. Que fait cet homme dans la vie? D'où vient-il ? Comment s'appelle-t-il ? Qu'est-il venu faire à Strasbourg? Rien dans le film ne permet de répondre catégoriquement à ces questions – contrairement à *La Boulangère de Monceau* où le narrateur-protagoniste donne quelques informations sur sa vie. Le spectateur de *En la ciudad de Sylvia* est ainsi invité à créer le personnage principal du film, protagoniste qui se définit essentiellement par ce qu'il fait (il dessine et écrit sur un petit cahier, il

[29] Au sujet de la participation du film à la Mostra de Venise, on pourra consulter l'article de Carlos Reviriego, « Presencias españolas en el certamen italiano. De lo visible y lo invisible. », *Cahiers du cinema España*, n° 4, sept. 2007, p. 78.

[30] Synopsis « officiel », établi par la maison de production du film (Eddie Saeta) et que l'on a pu lire dans la presse, sur les différentes fiches du film qui ont circulé dans les cinémas, sur Internet ou encore sur la pochette du DVD (édité par Cameo, 2008). On remarquera bien sûr le lien étroit de ce synopsis avec le résumé du thème des « Six contes moraux » proposé par Eric Rohmer, voir *Supra*.

contemple et rêve), par ce qu'il regarde (des jolies femmes) et par les quelques mots qu'il prononce (principalement : « Sylvie ? Vous n'êtes pas Sylvie ?... Il y a six ans au bar les aviateurs... Vous étiez avec deux amies du conservatoire. »). Toute l'histoire que l'on pourrait attribuer à ce personnage relève donc de l'interprétation.

132. Plans extraits du film *En la ciudad de Sylvia* (pl. 4, 37, 363, 383, 384)

Au moment d'analyser le film *En la ciudad de Sylvia* se pose la question de l'intégration de ses deux satellites. Nous sommes ici face à trois œuvres qui, bien que distinctes par leurs formats, leurs développements et leurs modes de distributions, se reflètent les unes les autres. Sylvia, cette fille que nous ne connaissons pas, semble ainsi se placer au centre d'un miroir à trois faces, se déplacer dans un triptyque ondoyant et labyrinthique qui la démultiplie, la développe et l'intensifie. Sylvia est une projection monstrueuse faite de l'inexprimable qui se loge dans les intervalles, les interstices et les inter-dits de ces trois volets. Bien que l'analyse qui suit s'appuie essentiellement sur le long métrage *En la ciudad de Sylvia*, nous serons amenés, au cours de celle-ci, à considérer également la présence des spectres qui accompagnent et hantent le film, à examiner les résonnances et reflets de certains motifs dans ce miroir à trois faces, à favoriser une certaine vision kaléidoscopique.

## II. Rêveries

*En la ciudad de Sylvia* dure 82 minutes, est composé de 402 plans et se structure en trois mouvements, autour de trois nuits.

Le premier mouvement dure environ 9 minutes et se compose de 25 plans. Il présente un jeune homme dans sa chambre d'hôtel, après la « 1re nuit ». Le jeune homme sort du lit, réfléchit et écrit sur un cahier. Nous l'apercevons sortir de l'hôtel « Patricia », il cherche à s'orienter dans une ville-carte-postale (Strasbourg[31]) puis s'assoit à la terrasse du café du Théâtre National de Strasbourg. Lors de cette pause, il tente de parler avec une jeune fille : « D'où venez-vous ? Where do you come from? ». La jeune fille ne lui répond pas. Dans ses mains, à l'envers, le livre *Sylvie* de Gérard de Nerval.

133. Choix de plans du premier mouvement de *En la ciudad de Sylvia* (pl. 6, 10, 11, 19)

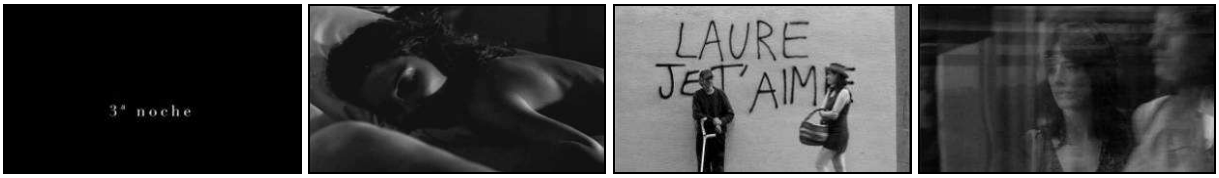
Le deuxième mouvement du film dure un peu plus de 56 minutes (de 09:02 à 65:19). Il commence avec la « deuxième nuit » et se compose de 319 plans. Ce deuxième mouvement (le plus long) pourrait être divisé en quatre parties : la terrasse du café (bis), la poursuite de Sylvia, l'après-midi au parc et la soirée dans le bar *Les aviateurs*. Il rappelle le premier mouvement par la variation autour de quelques figures et de plusieurs motifs présents dans celui-ci (le retour à la terrasse du TNS ; la réapparition de la jeune fille qui vient d'on ne sait où ; le fait que le personnage semble perdu dans ses rêveries et dessine sur son carnet, etc.). C'est dans ce mouvement qu'a lieu le seul dialogue du film (moins de 10 minutes). La bande son est composée essentiellement de murmures, du souffle du vent, de bruits de pas (surtout durant la poursuite), du brouhaha de la ville (rumeur urbaine enregistrée à

[31] Le dixième plan du film, deuxième plan en extérieur (deuxième photogramme sur la fresque) est la reproduction de la carte-postale typique de Strasbourg : une vue sur L'ill et les « Ponts-Couverts » avec, au fond, la cathédrale. On trouve cette image dans tous les kiosques et les boutiques de souvenirs de Strasbourg.

Marseille) et de quelques musiques[32]. Les nombreux sons de cloches (d'églises et de tramways) placent le film dans un temps qui coule de façon désordonnée et confuse, presque anachronique. Combien de fois sonnent les cloches durant la poursuite ? Quel rythme marque le son des pas de celle qu'il a prise pour Sylvia ? (Entêtement, enivrement.) Les repères du passage du temps sont confus, le temps est désarticulé. Ainsi démonté, il nous fait entrer dans une autre dimension de la réalité (onirisme).

134. Choix de plans du deuxième mouvement de *En la ciudad de Sylvia* (pl. 26, 61, 66, 95 ; 172, 278, 312, 326)

Le dernier mouvement du film avoisine les 16 minutes (de 65:19 à 81:47) et se compose de 58 plans. On observe la fin de la « troisième nuit » dans la chambre d'hôtel. Une jeune fille (celle qu'il a draguée dans le bar *Les aviateurs*) dort près du jeune homme. On repasse ensuite par des endroits connus (les rues de la poursuite, la terrasse du café, etc.), puis le jeune homme observe des femmes attendant le tramway. Il examine les dessins qu'il a réalisés, il relit ses notes, il observe les esquisses qu'il a croquées sur son cahier. Le film se termine sur un plan d'ensemble de la place où la jeune fille en qui il pensait avoir reconnue Sylvie/Sylvia s'en est allée.




135. Choix de plans du troisième mouvement de *En la ciudad de Sylvia* (pl. 345, 347, 352, 396)

[32] *Fade into you* interpétée par le groupe Migala (groupe de rock madrilène formé en 1996), *Nymphes nappées* de Josquin Desprez (1450-1521), et *Voyage-Voyage* (1987) de Desirless.

Dans le film, les trois mouvements scandés par les nouvelles nuits, s'accordent et se recoupent. C'est un peu comme si une même mélodie était jouée dans trois versions différentes. Le premier est tel un présage du deuxième. Le deuxième développe les motifs restés en suspens dans le premier. Le troisième paraît reprendre et recommencer le deuxième. C'est ainsi que, dans la structure même du long métrage, nous retrouvons la construction kaléidoscopique propre aux œuvres qui compose le triptyque « Sylvia ». Un jeu de reflets et de résonances se met ainsi en place avec des modulations de forces et d'amplitudes selon le point de vue et le point d'écoute adoptés – soit depuis la structure même du film, soit depuis le triptyque.

## Les nuits invisibles

Trois nuits ponctuent et rythment *En la ciudad de Sylvia*, film qui se déroule pourtant majoritairement de jour. Pourquoi ces indications? Que nous dévoilent ces nuits invisibles? Vers quoi orientent-elles notre analyse? La nuit est bien sûr le temps du rêve. Et si les rêves sont empreints des résidus de la vie éveillée, celle-ci n'en est pas moins imbibée de l'écume de la vie nocturne. Dans la vie éveillée, les épaves de songes concourent ainsi à brasser les temps et les lieux dans un enivrement fantastique.

> Quelquefois même mon sommeil était si profond, ou m'avait pris si brusquement que j'y avais perdu le plan du lieu où je me trouvais. Je me demande quelquefois si l'immobilité des choses autour de nous ne leur est pas imposée par notre certitude qu'elles sont elles et non d'autres. Toujours est-il que quand je m'éveillais sans savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années[33].

Mais la rêverie diurne n'est pas seulement « un peu de matière nocturne oubliée dans la clarté du jour[34] », elle n'est pas le rêve même si elle lui attache quelques ressemblances. Comme le rêve, la rêverie nous libère du réel, « elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel[35] », elle absorbe le réel dans un monde imaginaire, elle engendre des visions. C'est elle (et non le rêve) qui donne vie au rêveur. « Le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur. Au contraire le rêveur de rêverie garde assez de

[33] Marcel Proust, « Prélude », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 194.
[34] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 9.
[35] *Ibid.*, p. 12.

conscience pour dire : c'est moi qui rêve la rêverie, c'est moi qui suis heureux de rêver ma rêverie, c'est moi qui suis heureux du loisir où je n'ai plus la tâche de penser[36]. » Le rêveur est tout entier dans sa rêverie, sa rêverie est sa vie silencieuse.

Le rythme des trois nuits nous invite donc à interpréter les expériences du personnage principal du film comme des souvenirs de rêves, des images de songes ou des rêveries. Les plans du film seraient alors les images d'un fantasme, les visions d'un personnage qui n'agit pas sans se voir agir. En conséquence, le film serait un film-rêve – plus doux que le « film-transe » *Tren de sombras* avec lequel il entretient de fortes relations. Comme dans *Sylvie* de Nerval, le rêve serait ici « le rêve d'un rêve ».

> Si un écrivain aux antipodes des claires et faciles aquarelles a cherché à se définir laborieusement à lui-même, à saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine, c'est Gérard de Nerval dans *Sylvie*. Cette histoire que vous appelez une peinture naïve, c'est le rêve d'un rêve, rappelez-vous. Gérard essaie de se définir une sensation bizarre qu'il a éprouvée au théâtre, tout d'un coup il comprend ce que c'est, c'est le souvenir d'une femme qu'il aimait en même temps qu'une autre, qui domine ainsi certaines heures de sa vie et qui tous les soirs le reprend à une certaine heure. Et en évoquant ce temps dans un tableau de rêve, il est pris du désir de partir pour ce pays, il descend de chez lui, se fait rouvrir la porte, prend une voiture, et tout en allant en cahotant vers Loisy, il se rappelle et raconte. Il arrive après cette nuit d'insomnie, par ce retour dans un pays qui est plutôt pour lui un passé qui existe au moins autant dans son cœur que sur la carte, est entremêlé si étroitement aux souvenirs qu'il continue à évoquer, qu'on est obligé à tout moment de tourner les pages qui précèdent pour voir où on se trouve, si c'est présent ou rappel de passé[37].

Dans le film ou plutôt à la fin du film, l'impression de rêve ou de rêverie peut ainsi évincer l'impression de réalité propre au cinéma. De fait, le premier plan du film nous met sur cette voie ; il montre un angle de mur sur lequel se projette des ombres en mouvement – comme dans l'exposition *Las mujeres que no conocemos* ou même dans *Unas fotos...* où les ombres se superposent et se déforment sur les matières réfléchissantes. Ces ombres avancent avec les phares des voitures, rappelant à ceux qui connaissent l'œuvre du cinéaste la séquence

[36] *Ibid.*, p. 20.
[37] Marcel Proust, « Gérard de Nerval », *loc. cit.*, p. 468-470.

d'invocation du fantôme de Gérard Fleury dans *Tren de sombras.* Ainsi, dès le premier plan du film, dès le titre, dès la première nuit, une incantation semble être lancée, une rêverie est engagée.

136. Premier plan du film (où, dans l'obscurité créée entre deux rayons de lumière, apparaît le titre)

> La nuit est tombée dans sa chambre ; son cœur est vide et triste ; tout un royaume de rêveries est en train de s'effondrer autour de lui, s'effondrer sans trace, sans bruit et sans fracas, vient de passer comme une image de songe, et lui, il ne se souvient pas lui-même de quoi il a rêvé. Mais une sorte de sensation obscure, qui fait gémir et trouble sa poitrine, une sorte de désir nouveau attire, chatouille, excite sa fantaisie et convoque imperceptiblement tout un essaim de fantômes nouveaux[38].

Comme l'ambiance de ce premier plan, l'atmosphère de l'exposition et celle du film-vidéo étaient elles aussi imprégnées d'un onirisme poussé, intense, évocateur de tout un essaim de fantômes. À travers ces trois œuvres, le cinéaste semble nous inviter à pénétrer dans des sortes de nuits expérimentales où la présence de l'absence d'image (les images noires) nous place dans un rapport dialectique de l'image et de son absence, nous installe au cœur de la rêverie. De même, la bande sonore de l'exposition et du long métrage placent le spectateur dans une attention flottante, les sons n'apportant aucun ancrage aux images. À quelques moments de l'exposition, l'ombre du visiteur se confondait avec celles filmées et projetées par José Luis Guerin, ce qui contribuait également à brouiller de façon plus profonde encore les frontières de l'expérience vécue et de la rêverie. Le dispositif même de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (pas de médiateur entre le regard du cinéaste et celui du spectateur), l'approfondissement du souvenir que propose ce film, le rythme de son montage, la longueur de ses plans fixes et immobiles, l'attention portée aux moindres frémissements d'un visage, à la moindre lueur d'un regard, la poursuite exaltée des silhouettes de femmes

[38] Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Nuits blanches. Roman sentimental (extraits des souvenirs d'un rêveur)* (1848), trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992, p. 34-35.

inconnues conduisent le spectateur à entrer littéralement dans la rêverie du cinéaste – souvenir d'un rêve, rêve d'un film, rêve d'une fille.

C'est ainsi qu'il ne paraîtrait pas incongru de considérer José Luis Guerin comme un « auteur de rêves ».

> Par auteur de rêves, je n'entends pas l'écrivain qui se soucierait de raconter les siens […]. Je désigne plutôt par cette expression celui qui aurait dessein de créer une œuvre telle que le lecteur, en la lisant, croit qu'il rêve. Je me trompe : telle que le lecteur, pendant qu'il la lit, croit d'abord à la réalité fictive de ce qu'elle décrit, se trouve pris par sa réalité romanesque, c'est-à-dire croit avoir affaire à un roman ordinaire, qui s'efforce seulement de donner l'illusion de la réalité ; et telle qu'ensuite, après l'avoir lue et sur le point de refermer le livre, il comprenne qu'il ne pouvait s'agir que du récit d'un rêve, qu'il a pris d'abord, précisément comme il arrive dans le rêve, pour un enchaînement d'aventures vécues[39].

Dans cette citation de Roger Caillois, si nous remplaçons le champ lexical du roman par celui du cinéma, la définition de l'auteur de rêves peut parfaitement s'appliquer au réalisateur de *En la ciudad de Sylvia* et de ses deux satellites. Et, si dans un tourbillon fantastique le rêveur peut faire entrer en collision les temps, les lieux et les personnes, il peut aussi congeler les choses par son regard statufiant et y projeter ses désirs. Le rêveur est aussi bien un spectateur qu'un créateur d'ombres. Sylvia est sa projection.

## Un type sans histoire

La principale différence entre les œuvres du triptyque « Sylvia » réside dans leurs dispositifs. Sans doute l'exposition et le film-vidéo partagent, à ce niveau là, un air de famille plus marqué qu'avec le long métrage. En effet, le personnage central du film vient rompre la fusion spectateur-cinéaste présente dans les deux autres œuvres. Le personnage apparaît alors comme un filtre. Plus qu'une identification il fournit au spectateur un espace de distanciation, il sert de médiateur. La durée inhabituellement longue des plans-regards (des plans montrant ce que le protagoniste regarde) oblige le spectateur à relâcher son attention, à se laisser aller à la pure contemplation. Ainsi, le regard du spectateur est à la fois soutenu et libéré par celui du protagoniste. Dans le film rien n'est fait pour rendre le personnage plus ou moins aimable, plus ou moins

[39] Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 135-136.

sympathique. Seuls ses habits, les quelques objets qu'il possède (une carte, un réveil, un carnet, une valise) et son attitude peuvent aider à interpréter quelque chose de sa vie, de son histoire. Mais, pour un jeune homme du XXI[e] siècle, ses affaires et son allure semblent tellement inactuels qu'il apparaît plutôt comme un être intemporel. Dès lors, il devient difficile d'en tirer une quelconque information stable (un néoromantique ? un revenant ? la caricature d'un artiste ?). Son attitude renvoie plus ou moins aux mêmes constats. En fait, comme le protagoniste des *Nuits blanches* de Dostoïevski, le protagoniste de *En la ciudad de Sylvia* est un « type sans histoire ».

> - Mon histoire ? M'écriai-je effrayé. Mon histoire ! Mais qui vous a dit que j'avais une histoire ? Je n'ai aucune histoire... […] Ecoutez, vous voulez savoir qui je suis ?
> - Mais oui, oui!
> - Dans le sens le plus strict du terme ?
> - Dans le sens le plus strict !
> - Et bien je suis un type.
> - Un type, un type ? Comment, un type ? […]
> - Un type ? Un type c'est un original, un genre d'homme comique ! […] Ecoutez-moi : savez-vous ce que c'est qu'un rêveur[40] ?

Ce type sans histoire et ces nuits invisibles peuvent ainsi facilement nous pousser à suivre le fil qui nous conduit tout droit au film de Robert Bresson, *Les 4 nuits d'un rêveur* (1971)[41], lui-même inspiré du livre *Les Nuits blanches* de Dostoïevski. Dans ce film, Jacques, le personnage masculin (sans nom dans le roman de Dostoïevski), est un somnambule éveillé qui suit des femmes dans la rue, espérant d'elles un mot, un regard, le signe d'un début d'aventure. Ne pouvant réaliser ces histoires dans les faits, il les rêve et les enregistre sur magnétophone. Lors d'une de ses déambulations nocturnes, il rencontre une jeune fille éplorée qu'il sauve du suicide – Nastenka chez Dostoïevski, Marthe chez Bresson. Une relation plus qu'ambiguë s'établit alors entre eux. Lui est amoureux d'elle (comme de toutes les autres), elle est éprise à en mourir d'un amant parti en Amérique et dont elle attend le retour depuis plus

[40] Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, *op. cit.*, p. 26-27.
[41] David Bordwell avait relevé le lien entre le film de José Luis Guerin et celui de Bresson dans un article : *Three nights of a dreamer* publié sur son blog le 5 novembre 2007: www.davidbordwell.net/blog/?p=1457, dernière consultation le 07/12/2009. Ce texte fut ensuite traduit en espagnol, « Las tres noches de un soñador », et édité par Carlos Losilla et Jaime Pena dans *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia, op. cit.*, p. 67-69.

d'un an. Mais l'ambigüité ne touche pas seulement la relation des personnages, elle atteint les personnages eux-mêmes, faussement naïfs, faussement amoureux, faussement romantiques – à la fin la jeune fille retrouve son amant et abandonne le rêveur à son amour de toutes les femmes, son amour « de l'idéal », « de personne »...

> - Je ne fais que rêver sans cesse qu'un jour, peut-être, je finirai par rencontrer quelqu'un. Ah si vous saviez combien de fois j'ai été amoureux de cette façon!...
> - Mais comment? Mais de qui ?...
> - Mais de personne... De l'idéal, de celle que je vois dans mes rêves. Dans mes rêves je bâtis des romans[42].

137. Choix de plans de *4 nuits d'un rêveur* de Robert Bresson

Comme le personnage masculin du film de Robert Bresson, le protagoniste de *En la ciudad de Sylvia* déambule dans un espace limité et labyrinthique. La ville est un dédale où passions, souvenirs, désirs et fantasmes circulent et s'enchevêtrent, où réel et imaginaire se courent après. La caméra filme les passages répétés des personnages dans un même lieu. Alors, lorsque la figure disparaît, le lieu apparaît. L'absence se fait sentir, elle devient présence d'absence.

[42] Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, *op. cit.*, p. 18-19, dialogue repris dans le film de Robert Bresson.

138. Le fond devient paysage. L'absence devient présence d'absence (pl. 146)

## Regards

La plupart du temps, le protagoniste de *En la ciudad de Sylvia* est seul, il regarde des gens qui semblent ne pas faire attention à lui, il vit dans sa bulle, dans son plan, dans son monde. Il est le plus souvent cadré d'assez près – le plan moyen étant le plus utilisé dans les 170 plans du film où il apparaît. De ces 170 plans, seulement six montrent le personnage partageant son cadre avec une autre personne *et* échangeant avec elle un regard ou quelques mots. Ces six plans montrent trois échanges. Le premier échange est une rencontre, ratée. Une rencontre qui a lieu à la suite de la longue filature de la fille qu'il avait (soit-disant ?) prise pour Sylvie-Sylvia. Une fois tous deux dans le tramway, après qu'elle lui a appris qu'elle n'est pas Sylvie, trois plans nous montrent Elle et Lui (noms donnés aux personnages dans le scénario), dans le même cadre. Au cours de cet échange leurs regards restent toutefois isolés, quasi hermétiques (surtout son regard à lui : plans 284, 290, 292, 294). Le deuxième échange dans un même cadre a lieu dans le bar *Les aviateurs* (renvoi implicite vers *La Jetée* ?), avec la fille qui finira la nuit dans sa chambre d'hôtel. Le jeune homme glisse des mots à l'oreille de la jeune fille. Le spectateur n'entend donc pas ce qui se dit. Là encore les regards ne se croisent jamais de façon directe (ici un miroir sert d'intermédiaire (plans 326, 327, 329). Le troisième et dernier échange dans un même cadre a lieu à un arrêt de tramway, dans les derniers plans du film (plan 393). La plupart des gens qui passent à cet arrêt sont intrigués par le jeune homme, le regardent avec étonnement, lisent par-dessus son épaule ce qu'il note sur son carnet. En s'asseyant près de lui (dernières minutes du film), un homme croise le regard du rêveur, regarde vers la caméra, croise à nouveau le regard du rêveur. Un certain malaise se fait sentir. C'est, à proprement parler, le seul et unique échange de regards entre le protagoniste et une autre personne dans un seul et même plan du film.

139. Premiers plans ou Lui partage son cadre (plan 290), deuxième occurrence (plans 326-327), troisième partage de plan et premier échange de regards dans un même cadre (plan 393)

En trouant le discours filmique par ce regard-caméra d'un homme ordinaire attendant son tramway, le cinéaste fait sentir sa propre présence tout en faisant entrer le spectateur en scène. Par cette entorse à la transparence de l'écriture filmique classique tous les regards sont mis à jour. La mise en abyme du regard dans la structure filmique est alors renversée et amplifiée. De même, le petit sourire qu'esquisse l'homme qui s'assoit près du rêveur apparaît comme le signe d'une complicité, d'une certaine entente voire d'une fraternité. Ce sourire est comme le signe d'un souvenir : Se reconnaît-il dans la figure du rêveur au regard perdu dans les visages et chevelures de belles filles en fleurs ? En se dirigeant également vers la caméra, ce regard et ce sourire narquois instaurent une distance face au film, une sorte de temps d'arrêt qui invite à la dérision. En effet, considéré par le regard d'un autre, le côté à la fois extrêmement banal et terriblement caricatural du protagoniste-rêveur est comme souligné. C'est une douce raillerie du personnage dont nous trouvons déjà une occurrence à la terrasse du TNS lorsque, refusant de donner une pièce à un mendiant, le jeune rêveur s'entend dire : « Va mourir ! Idiot du village ! ». De même, les gestes un peu gauche du protagoniste sont parfois accentués dans des séquences proches de la *slapstick comedy* (M. Sennett, C. Chaplin, etc.), comme dans la scène où, émerveillé par la silhouette d'une jeune fille se séchant les cheveux devant sa fenêtre, le rêveur se trouble, se cogne dans les poteaux, ne sait plus où il se trouve (à 43:25, plan 228). Le renvoi aux films de Charlie Chaplin étant sans doute appuyé par le fait que le protagoniste se trouve à ce moment là devant un magasin de luminaires où s'est réfugiée la fille qu'il poursuit et que nous apercevons derrière la vitrine (*Les Lumières de la ville, City Lights,*1931).

Dans le film, la figure du personnage masculin n'est ni totalement candide, ni vraiment incolore comme elle pourrait le paraître au premier abord. Le cinéaste garde une distance face au protagoniste de son film et invite le spectateur à conserver cette distance qui préserve tout autant

qu'elle construit l'énigme et le mystère du personnage. C'est à travers la figure de cette caricature du rêveur, artiste au cœur d'artichaut, que l'ambigüité rencontrée dans le roman de Dostoïevski et dans le film de Bresson transpire goute à goute dans le film de José Luis Guerin. À certains moments du film la lecture du spectateur peut en effet se diriger vers une interprétation aigre-douce de ce personnage au visage trop conventionnellement romantico-angélique. Au-delà de la figure de l'amoureux transi, le spectateur peut alors (perce)voir la puérilité d'une jeunesse cafardeuse, un voyeur sans complexe, un pervers, un violeur voire un tueur en série. En effet, dès la longue scène de la terrasse, l'ambiguïté apparaît et, lors de l' « interminable » scène de la poursuite, celle-ci se confirme. Un élément de mise en scène lors de la dernière séquence dans le bar du TNS (un peu avant l'échange de regards à l'arrêt du tramway) appuie d'ailleurs cette idée sombre qui, si elle n'avait pas encore traversé l'esprit du spectateur, émerge dans le film par le gros titre d'un journal que lit le personnage : « Nouveau crime ». En sous-titre on aperçoit le début d'une phrase : « Une femme sauvagement tuée par... ». Peut-être que, dans le film de José Luis Guerin comme dans le roman de Dostoïevski, ce rêveur, ces envolées lyriques, ces amours rêvées constituent le début d'un adieu aux illusions, « aux nobles sentiments à la Schiller[43]». À sa manière, en jouant sur la fausse pureté des sentiments et l'artificielle innocence des jeunes et belles personnes, le film semble exprimer son horreur du cinéma à l'eau de rose, son refus des bons sentiments.

140. Ambigüités (pl. 90, 356, 393)

[43] « Lecture par Michel del Castillo », dans Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Nuits blanches, op. cit.*, p. 100.

## III. Fragments d'une vision amoureuse

Dans le film, le personnage principal poursuit un idéal. Comme dans la citation des *Nuits Blanches* exposée plus haut, cet idéal est une image de songes, une représentation issue des rêves du personnage. Dans ce que cherche et ce que vit le protagoniste, rien ne semble véritablement « réel » (a-t-il seulement connu une Sylvie ?). Son regard est plutôt une vision, un fantasme, une fantasmagorie. Sa vision fragmente, déforme et recompose le réel. La ville qu'il traverse est alors une ville-songe, une ville-fantasme. Le rêveur poursuit ses souvenirs dans l'ambiance chimérique d'un espace labyrinthique. Les visages et silhouettes qui semblent attirer le plus son attention sont perçus de façon brouillée, floutée, incertaine. Les visages qu'il contemple avec le plus d'insistance sont perçus dans des compositions doubles, troubles, aussi brumeuses que le souvenir. Même lorsqu'il est immobile, sa vision reste en mouvement, elle flâne.

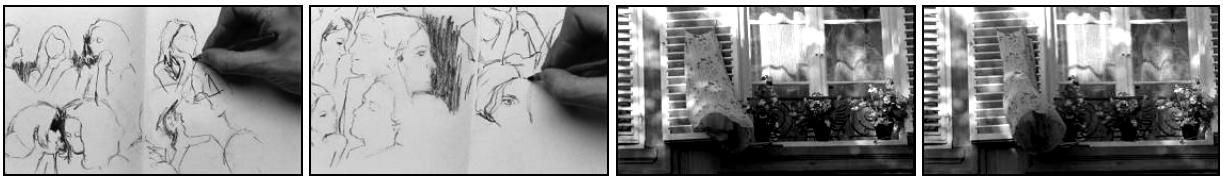
### Fragmentations

Tout comme leurs dispositifs respectifs, les écritures des trois œuvres se spécifient et se distinguent autant qu'elles se complètent et se confondent. Même si le long métrage est le seul à être entièrement présenté en images en mouvement et en couleurs, même s'il est le seul à posséder une bande sonore propre, le cinéaste parvient toutefois à y donner l'atmosphère discontinue, fragmentaire et taciturne des deux autres œuvres. En effet, alors même que ses images et sa bande son avancent dans un flux continu, *En la ciudad de Sylvia* présente un univers découpé, fragmenté, décomposé. C'est en jouant sur les perspectives et les mises au point, en manipulant le souffle du vent et des murmures que José Luis Guerin en vient à donner une enveloppe onirique à une réalité qui apparaît comme disloquée, fugace, multiple, mouvante, évanescente.

À la terrasse du TNS, le jeu créé par les superpositions de visages et les variations de mise au point complexifie l'interprétation du rôle de chacun : cette fille parle-t-elle à ce jeune homme, à cette vieille dame ou à cette autre jeune fille ? Qui est avec qui ? Qui est seul ? D'où viennent ces musiciennes ? Sont-elles des apparitions ? L'interprétation du monde

tient beaucoup du regard qu'on lui porte, (point de vue, point d'écoute et point d'attention), elle varie au fil des mouvements d'objectifs et de caméra. La fragmentation de l'espace visuel altère la perception, dessine un univers. Ce regard fragmenté informe plus sur le regardant que sur le regardé, plonge le spectateur dans le regard du rêveur, l'immerge dans sa rêverie. Les visages superposés et filmés les uns à côté des autres, les esquisses de ces mêmes visages dessinés sur les pages d'un carnet, les diverses et multiples silhouettes filmées (une fille dans la rue, une robe au vent, une fille attendant le tramway, une femme à sa fenêtre, etc.) en viennent à créer l'image de la femme rêvée par le protagoniste, une forme idéale, une fantasmagorie. « La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie[44]. »

141. Jeu de perspectives, de mises au point et de superpositions (pl. 33, 54, 69, 35, 75, 81, 87, 121)



142. Fugacité, fragmentation, multiplicité des formes, évanescence (pl. 95, 97, 227)

Le défilement des wagons du tramway, les reflets sur ses larges vitres, le timbre de sa sonnette comme le retentissement de son avancée, de ses ralentissements et de ses arrêts participent aussi à la fragmentation du réel et à la création d'une ambiance onirique. Le tramway s'impose sur la bande image comme sur la bande son. Frère du train, il est une métaphore du cinéma, il renvoie au premier pas du cinématographe (voir *Tren de sombras*). Qu'il soit vu en marche, qu'il nous permette de voir le monde en mouvement ou encore, qu'il annonce un prochain départ, sa présence est fondamentale, structurante et organisatrice. Outre les

[44] Walter Benjamin, « Exposé de 1939 », *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 31.

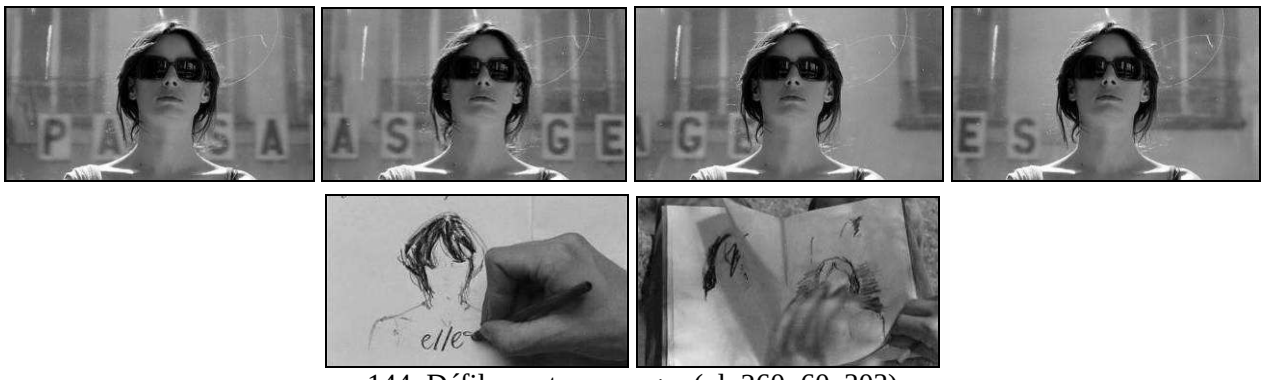
nombreux échos cinématographiques qu'il établit (on pensera facilement à *L'Aurore* de F. Murnau), le motif du tramway permet au cinéaste de traiter de façon audacieuse une des questions esthétiques qui le taraude: le traitement du fond et de la forme, du personnage dans un paysage. Par les fenêtres du tramway le monde défile et devient pure abstraction, la réalité devient fantasmagorie, la ville devient fiction. La ville se synthétise en une composition faite de taches de couleurs, de traits de lumières, de mouvements, de lignes architecturales, des reflets en superpositions. La femme idéale est projetée et reflétée, allongée et démultipliée ; défigurée.

143. Le défilement du tramway, le défilement des images (pl. 252, 299, 378, 379)

L'interprétation des attitudes et des quelques mots échangés par les personnages dans le tramway peut conduire à plusieurs hypothèses (de la plus naïve : il s'est trompé ; à la plus perverse : il ne connaît pas de Sylvie ou encore: elle feint de ne pas être Sylvie). À la fin de ce dialogue, le mystère reste entier autour des deux personnages. L'importance de cette séquence n'est donc pas narrative mais bien plutôt formelle. La ville qui apparaît derrière les personnages, derrière les vitres du tramway est une abstraction aperçue dans la vitesse du mouvement, dans une marche qui semble tout à la fois infinie et éphémère. Comme le souvenir qui la hante, la ville est idéale (voir le plan-carte-postale du début), abstraite, flatteuse pour le regard et l'écoute du flâneur. Dans ce tramway-manège urbain (on peut aussi penser à *Playtime* de Jacques Tati), les lumières de la ville se posent délicatement sur les visages des personnages qui s'éclairent et se nuancent au gré de l'éclairage (ici travaillé par Natasha Braïer) des divers espaces qu'ils traversent tout en restant immobiles. Les figures restent physiquement immobiles mais un changement intérieur se fait sensible et se trouve appuyé par les mouvements, reflets et lumières du paysage mouvant qui les entoure[45]. Certaines coïncidences (mais le sont-elles vraiment ?) font se télescoper

[45] Avec « les mobilités du soleil et de l'ombre ; les effets spéciaux du quotidien, il se fait un film. Avec le monde. », Jean Michel Frodon, « *Dans la ville de Sylvia* de José Luis Guerin. Toutes ces belles passantes », *Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008, p. 22-23.

la réalité du dehors (derrière les vitres du tramway) et celle du dedans (à l'intérieur du tramway et à l'intérieur des personnages). Ainsi, dans le premier plan à l'intérieur du tramway où (la fausse) Sylvia apparaît de face, défilent derrière elle des lettres rouges formant, à l'horizontal, le mot « P A S S A G E S ». La fragmentation du mot en lettres, le passage des lettres dans la fenêtre du tramway derrière le visage de la jeune fille, soulignent le passage des images, rappellent l'univers fragmenté des deux autres œuvres. De même, le défilement de ces lettres autour du visage de la jeune fille peut prêter à sourire. On pourra se rappeler le texte de Walter Benjamin sur les passages, sa réflexion sur la ville moderne et l'expérience du flâneur. Mais cette fragmentation du mot peut aussi nous inciter à lire autre chose, plusieurs choses – « PA SA » (pas ça), « PAS SAGE », « PAS AGE » (pas d'âge), « ES » (féminin pluriel – elles – qui rappelle le plan à la terrasse du TNS où le jeune homme dessine un portrait plus ou moins abstrait de la serveuse, portrait sous lequel il écrit « elle » avant d'ajouter un « s »...) – et à interpréter le dialogue en fonction : il s'est trompé (pas ça), elle le trompe (pas sage), Sylvia est maintenant plus âgée (pas d'âge) ou restera éternellement jeune car elle est la femme idéale, insaisissable, introuvable (« ES »). De même, le passage c'est aussi la mort. Sylvie n'est peut-être plus là. Où bien veut-il en finir avec elle ? Ou peut-être a-t-il lui-même déjà trépassé ? Le voyage en forme de retour du protagoniste pourrait alors être interprété non seulement comme une traversée du temps, mais aussi comme le passage du royaume des morts à celui des vivants (ou l'inverse). Le personnage du film s'approcherait alors du protagoniste de *L'Homme des foules* d'Edgar Poe.




144. Défilements, passages (pl. 260, 60, 303)

Le mouvement du fond derrière les personnages immobiles donne un côté éthéré, aérien, vaporeux, impalpable voire irréel, à ces figures statufiées. Elles paraissent voler sur la ville – qui se reflète aussi dans les lunettes de la jeune fille. L'économie des gestes des personnages confère une grande force au moindre de leurs mouvements comme à leurs postures. Leurs allures androgynes, leurs visages pâles et angéliques comme leurs positions le bras en l'air devant ce fond abstrait, peuvent nous inviter à un rapprochement avec quelques peintures. Les postures des personnages renvoient à une gestuelle picturale. Si dans les tableaux de la Renaissance, les gestes d'admonition[46] invitaient le spectateur à regarder vers où l'action se passait, dans le film de José Luis Guerin, les bras des personnages, tendus vers le ciel mais dépourvus de mains et d'index semblent nous indiquer qu'il n'y a aucun point concret de l'image à regarder, que l'histoire est partout – donc nulle part. Si dans le tableau de Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste* (dont le geste qualificatif est celui de l'admonition) tend son bras vers le ciel, élève son index vers le paradis, dans les plans de José Luis Guerin le paradis semble plus confus, sa place est imprécise. Les regards eux aussi sont vagues, dans un ailleurs insaisissable. Un ailleurs qui commence ici, dans ce lieu, dans cette parole (« locus au double sens de parole et d'espace [47]»).

145. Plans 286 et 287, fin de la séquence du tramway et une reproduction d'un tableau de Léonard de Vinci, *St Jean Baptiste*, Huile sur bois, 69 x 57 cm, 1513-1516, Paris, Musée du Louvre

[46] André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.
[47] Gilles Deleuze, *Cinéma 2, op. cit*., p. 336.

## Airs

À l'instar du film-note et de l'exposition, le film *En la ciudad de Sylvia* nous présente des gestes saccadés, décomposés. Les gestes qui attirent le regard du rêveur sont majoritairement des gestes discontinus. Ainsi, les deux filles avec qui le rêveur passe le plus de temps (celle du tramway et celle qui passera une nuit à l'hôtel) font, à deux moments éloignés du film, le même geste qui décompose l'envoi d'un baiser – le premier lui est adressé, le second non. Le geste est fait à l'entrée du tramway dont les portes coulissantes, par leurs mouvements (deuxième occurrence du geste 75 :44), contribuent à fragmenter l'image. Les mouvements des personnes qui montent et descendent du tramway concourent eux aussi à la création d'une vision fragmentée, hachée.

146. Gestes décomposés (pl. 295, 381a, 381b ,381c)

Le fait de répéter ce geste à deux moments du film participe au jeu d'échos érigé par et dans la structure filmique. Cette répétition exalte quelques gestes symboliques qui deviennent dominants. Le geste est intensifié. C'est également le cas du geste élaboré par la mal nommée Sylvie dans le tramway. Alors que le jeune homme ne cesse de s'excuser de son erreur et de son attitude (« je suis désolé »), la jeune fille se tourne vers lui et place son index sur sa bouche (*signum harpocraticum*[48]), réprimant son discours, l'appelant au silence. Ce geste était comme annoncé lors de l'attente à l'arrêt du tramway (10 plans avant, 46:32). La silhouette de la supposée Sylvie cachait un panneau publicitaire. À la vue du rêveur-filateur elle changeait de place. Apparaissait alors l'image que cachait sa svelte silhouette : la publicité d'un parfum (créée pour le film) où une femme au regard coquin pose son doigt sur sa bouche. On retrouve également ce *signum harpocraticum* dans les dessins sur le carnet du jeune homme – avant dernier plan du film, 78:43. Ce geste spirituel aux accents libertins (soulignés par l'affiche publicitaire) défend

[48] *Signum Harpocraticum* : le geste d'Harpocrate, Dieu du silence, voir André Chastel, *Le Geste dans l'art, op. cit.*

le culte du mystère, proclame l'éloge du silence. Si ce geste prédomine dans la séquence du tramway c'est principalement dû à l'économie de gestes des personnages du film, mais aussi et surtout au travail effectué sur la bande sonore qui l'accompagne. À ce moment de la séquence, le son ambiant est diminué, le tramway ralentit (ralenti visuel et sonore). La sonnette tinte au moment même où le cinéaste passe du plan rapproché poitrine des deux personnages à un plan du visage de Pilar López de Ayala posant l'index sur ses lèvres entr'ouvertes. Lorsque le tramway s'arrête la jeune fille descend, souhaite bonne chance au rêveur, lui envoie un baiser et s'éloigne. Lui est allé s'asseoir. Il regarde la jeune fille s'en aller. Un chant polyphonique de la Renaissance accompagne les derniers pas de la jeune fille qui, suivant le dessin des rails du tramway, ne va pas tarder à disparaître au coin d'une rue.

147. *Signum harpocraticum* (pl. 252a, 252b, 293)

Le cadrage du dernier plan de la séquence du tramway sera repris (avec une très légère variation) pour le plan final du film où, à nouveau, résonnera l'extrait du chant polyphonique de Josquin Desprez, *Nymphes nappées.* Le chant dit ceci (dans le film, lors des deux écoutes du chant, seule la dernière phrase est entendue) : « Nymphes, nappées, néridriades, driades, / Venez pleurer ma désolation. / Car je languis en telle affliction, / Que mes esprits sont plus morts que malades. » Les nymphes nappées sont appelées en aide par le rêveur. La nymphe drapée est la grâce féminine incarnée. Elle est à la fois divine et corporelle. Elle est le point de rencontre entre le dehors (air, atmosphère) et le dedans (désir).

> *Ninfa,* donc serait l'héroïne impersonnelle – car elle réunit en elle un nombre considérable d'incarnations, de personnages possibles […]. *Ninfa* est d'abord l'héroïne de ces « mouvements éphémères des chevelures et du vêtement » que la peinture renaissante voulut passionnément « fixer » (*festzuhalten*) […] *Ninfa* s'incarne, c'est-à-dire qu'elle est femme autant que déesse […] Aérienne mais essentiellement incarnée, insaisissable mais essentiellement tactile. […] *Ninfa,* avec ses cheveux et ses draperies en mouvement, apparaît

> ainsi comme un point de rencontre, toujours mouvant, entre le dehors et le dedans, la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir[49].

Dans les gestes et la démarche de *Sylvia* on retrouve la lignée des nymphes et gradivas, on perçoit un fantôme familier aussi charmant que menaçant, « la tradition classique elle-même avait prêté aux Nymphes le pouvoir de faire perdre aux mortels qui les regardent l'usage de la raison[50] ». Après la première apparition du chant *Nymphes nappées*, le jeune homme s'en va dans un parc boisé. Après la seconde et dernière apparition de cette polyphonie (dernier plan du film), l'image devient noire... À l'arrêt dialectique de l'image (« Une image dialectique est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant, dans un éclair, pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt[51] ») suit la dialectique de l'image cinématographique (présence/absence des photogrammes).

148. Plans 297-298- 299 et 402 (dernier plan du film) accompagnés du chant polyphonique de J. Desprez

Les gestes et les sons sont des éléments essentiels de la structure filmique. Ils jouent un rôle déterminant dans la création de l'atmosphère onirique et fantasmagorique du film. Si aucune parole ne vient expliciter les plans du film, les gestes des personnages comme les musiques du film et les sons de la ville donnent aux plans une épaisseur, une consistance temporelle et thématique – lien vers la Renaissance, vers la représentation de la féminité, échos dans la structure filmique, rappels, survivances, etc., : « les draperies de sa robe en mouvement délivrent au passage ce qu'elles cachent aussi, entre plis et déplis : survivances de l'Antiquité, dynamogrammes d'un désir depuis longtemps fossilisé[52] ». Les bruits élémentaires de la ville (vent, cloches, tramway, murmure de la foule, etc.) deviennent des personnages qui apparaissent comme de

[49] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 256-258. Dans ces pages l'auteur fait également référence aux images d'Étienne-Jules Marey, à ses chronophotographies de drapés, survivances des *Ninfas*...
[50] *Ibid.* p. 350
[51] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.* p. 479.
[52] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 334.

pures images sonores, indépendantes des images visuelles, devenues autonomes. Le rapport entre les images visuelles et les images sonores n'est donc plus de l'ordre de l'illustration. L'indépendance fait naître de nouvelles relations. Dans l'interstice qui les sépare vient s'engouffrer le temps.

## Superpositions

Le travail effectué sur la bande sonore de certains plans contribue à octroyer un pouvoir statufiant au regard du rêveur. C'est ce qui se passe dans le plan du *signum harpocraticum* de la jeune fille dans le tramway. Dans d'autres plans encore le son contribue à appeler l'attention du spectateur. C'est le cas du plan où, depuis l'intérieur du bar du TNS (plan 361, 72:12), le rêveur croit reconnaître Sylvie ou celle qu'il avait prise pour elle. Le son de l'intérieur du bar (son et musique ambiante) est brutalement transformé en son extérieur avec, comme éléments dominants, la sonnerie du tramway et le bruit de son glissement sur les rails. C'est encore ce type de travail sonore qui est effectué sur les plans de l'envol de la chevelure blonde[53] (75:10, plan 376 et 76:07, plan 384) où le son est progressivement diminué jusqu'à ne laisser entendre que le faible frémissement du vent.

149. Le son contribue à la création d'une atmosphère onirique (pl. 361- 362- 384)

Dans d'autres plans, apparemment plus anodins, le travail sonore contribue encore à la création d'une atmosphère labyrinthique et fantasmatique. Lors de la poursuite de Sylvia, dans une rue en pente, une clocharde fait tomber une bouteille qui roule sur le bitume (34:25). Lors du second passage du rêveur dans cette même rue (66:54), la clocharde n'est plus là. Des traces de son passage sont visibles (papiers, bouteilles vides, etc.) et la bouteille qui roule se fait toujours entendre. Ce retour dans un lieu où tout semble toujours recommencer, où les gens ne cessent

[53] Plan qui a servi de visuel pour l'affiche de l'exposition *Las mujeres que no conocemos*. Au sujet de la chevelure féminine dans l'art on pourra lire le livre d'Erika Bornay, *La cabellera femenina, un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

de repasser (Sylvia, le vendeur de roses, l'africain vendeur de bibelots, les couples, etc.), où tout a un air de déjà-vu, où les jours d'ivresse passés résonnent encore dans le présent, ce retour donc, nous plonge dans l'image d'un rêve. C'est un peu comme dans la chanson, *Un souvenir*[54], qu'écoutait et chantait Jean-Pierre Léaud dans *La Maman et la putain* (1973), de Jean Eustache : « Un souvenir, / C'est l'image d'un rêve / D'une heure trop brève/ Qui ne veut pas finir. / Un souvenir, / C'est toute la tendresse / Des beaux jours d'ivresse / Que l'on veut retenir […] / Se souvenir, c'est croire encore / Que tout vient de recommencer / C'est revoir l'être qu'on adore / Et retrouver tout le passé. »

150. Les sons, échos de souvenirs (plans 146 à 34:25 et pl. 173 à 66:54)

Le travail élaboré sur le bande sonore provoque dans l'esprit du spectateur une sorte de stratification où, sur l'image regardée, vient se superposer une image passée, déjà vue. Le cadrage identique des deux plans vient appuyer cette juxtaposition – ce qui rappelle les images de l'absence examinées principalement dans l'analyse du film *Innisfree* mais aussi dans les autres analyses des films du cinéaste.

Les effets de superpositions et de surimpressions agissent sur plusieurs niveaux (visuel et sonore) et à différents degrés (implicite, allusif, imprécis, manifeste, etc.), ils semblent être un trait caractéristique du regard et de l'écoute du rêveur. De fait, les visages qui intriguent et agitent le protagoniste sont des visages perçus de façon trouble et fragmentée. Lorsque le rêveur découvre le visage de la fausse Sylvia, c'est au travers d'une vitre sur laquelle se superposent le dedans et le dehors, où les réalités se confondent – terrasse et salle ; monde extérieur et vie intérieure du rêveur. En terrasse, le rêveur contemple une chevelure blonde qu'une main vient attraper et entortiller en chignon

[54] Chantée par Damia (Marie Louise Damien, Paris 1889-1978), chanteuse populaire des années 1930. La chanson *Un Souvenir* a été écrite par Oreste Rossi et mise en musique par Fernand Capitani.

dans une allégorie du vertige de l'amour et du désir rappelant les plans fameux de *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958) d'Alfred Hitchcock. Le rêveur se déplace et observe le visage lumineux de la femme au chignon. Mais derrière elle (jeu sur la mise au point) un visage l'interpelle. Une figure trouble, multiple, insaisissable, faite du mélange de plusieurs autres : Sylvie ?

151. Chevelure tourbillonnée, vertige du désir ... Superpositions de figures, trouble et dédoublement : Sylvie ? (pl. 113, 114, 125, 132, 136, 142 et 362)

Vu par le regard du rêveur, la réalité est fragmentée mais aussi déformée, défigurée. Ces images renvoyées par les miroirs et vitrines de la ville sont des spectres, des simulacres. Elles sont des images de rêves, le résultat de l'exaltation provoquée par les désirs du rêveur. La vitre opère la jonction entre le visible et l'imaginaire, elle déploie à la fois une image du réel et une figuration de la rêverie. La vitre fait se rejoindre actuel et virtuel. La réalité devient un mirage, la femme une abstraction faite de réalités matérielles.

Dans de nombreuses interviews, José Luis Guerin déclare avoir voulu retrouver, dans le triptyque « Sylvia », l'iconographie de la femme lumineuse de la Renaissance. La composition des tableaux de cette époque repose largement sur l'agencement dans l'espace de figures reliées entre elles par des attitudes et des gestes (« indigitation », *comput digitis*, signe d'admonition, etc.). Cette union des figures par les gestes qu'elles effectuent n'apparaît toutefois pas dans les compositions des plans de José Luis Guerin. Ici il semblerait plutôt que le mouvement soit inverse. Même si les figures sont proches dans l'espace elles n'en paraissent pas moins isolées, profondément solitaires. Chaque figure effectue son geste de son côté, chaque figure semble vivre dans « sa » réalité. Ainsi, si sur le plan thématique on peut certainement retrouver la

femme lumineuse de la Renaissance dans le triptyque « Sylvia », du point de vue formel les plans de José Luis Guerin semblent plutôt s'apparenter aux œuvres modernes, aux tableaux de Manet plus particulièrement : mise en relief de la matérialité du tableau, compression de l'espace, très faible profondeur de champ, plusieurs personnages solitaires et isolés, jeux de reflets, distorsions subtiles de la réalité, lumière émanant des corps pâles ou, selon Michel Foucault, provenant de notre regard lampadophore, etc.[55].

## L'abysse du miroir

Dès le troisième plan à l'intérieur du bar *Les aviateurs*, nous nous trouvons face à la serveuse qui, au centre du cadre, « alors même qu'elle est solidement ancrée dans son environnement, a l'air ailleurs, comme absorbée par ce qu'elle a en tête et non par ce qui se trouve devant elle[56]». Ce plan est un renvoi explicite au tableau de Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1881-1882[57]. Il reprend à grands traits sa composition générale (la serveuse au centre derrière le comptoir et devant un large miroir, son reflet et celui d'un homme dans la partie droite du cadre) et plusieurs de ses motifs (le verre de roses et le compotier d'oranges sur le comptoir, les fleurs sur le corsage – vanités –, les bouteilles de champagne et de bière à gauche du cadre). Outre les jeux de reflets, la première grande différence que l'on pourrait relever entre les deux compositions réside dans la hauteur du comptoir. Dans le plan de José Luis Guerin, il arrive au nombril de la serveuse des *aviateurs* alors que chez Manet, il est situé sous le sexe de la barmaid (mis en valeur par les boutons et le triangle du bas de la veste)[58]. L'ambiance est apparemment moins libertine dans ce bar d'une ville européenne du XXI^e^ siècle qu'à la fin du XIX^e^ siècle à Paris. Toutefois, dans les deux cas, « l'image dans la

[55] Je renvoie ici à la lecture d'une communication de Michel Foucault, *La Peinture de Manet* (1971), Paris, Seuil, 2004, – sous la dir. de Maryvonne Saison.
[56] Jack Flam, *Manet, Un bar aux Folies Bergère ou l'Abysse du miroir* (1996), Paris, L'Échoppe, 2005, p. 9.
[57] Ce tableau de Manet est déjà évoqué dans les plans du pub d'*Innisfree* (plan 479, cité dans l'analyse du film, voir la frise n°67).
[58] Manet réalisa ce tableau (le dernier de sa carrière) alors qu'il était atteint de syphilis. Selon certaines histoires, le peintre aurait pu attraper cette maladie par l'intermédiaire d'une des serveuses du bar des Folies Bergère - qui n'étaient pas que serveuses.

glace semble se situer dans un monde à part […] au bord d'un précipice. Où sommes-nous censés nous trouver[59] ? »

152. *Un bar aux Folies Bergère*, 1881-1882, Institut Courtauld, Londres ; suivi du plan (322) de la barmaid du bar *Les aviateurs* dans le film *En la ciudad de Sylvia*

Les reflets pourraient bien être des visions, les images d'un songe, d'une rêverie. Tout au long du film les reflets semblent figurer le fantasme, ils tendent à se séparer du réel, ou du moins, à joindre au cœur de celui-ci l'actuel et le virtuel, le réel et le désiré. Les reflets représentent ce que le rêveur voit et ce qu'il fantasme, ils figurent deux réalités simultanées. Toutes les femmes rencontrées à travers des glaces sont des femmes glacées, comme statufiées[60], dont le regard semble perdu dans leur monde intérieur, leurs pensées, leurs rêveries. En reprenant les mots de Jean-Luc Godard on peut dire que ces images sont des formes qui cheminent vers la parole, des formes qui pensent.

> Toutes les femmes de Manet ont l'air de dire : « Je sais à quoi tu penses ». Sans doute parce que jusqu'à ce peintre, et je le savais par Malraux, la réalité intérieure restait plus subtile que le cosmos. Les célèbres et pâles sourires de Vinci et de Vermeer disent d'abord : « Moi. Moi. Moi. Et le monde ensuite » et même la femme à l'écharpe rose de Corot ne pense pas ce que pense l'Olympia, ce que pense Berthe Morisot, ce que pense la barmaid des Folies Bergère. Parce que le monde enfin, le monde intérieur, a rejoint le cosmos et qu'avec Edouard Manet commence la peinture moderne c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement une forme qui pense. Que le cinéma soit d'abord fait pour penser on l'oubliera tout de suite mais c'est une autre histoire[61].

[59] Jack Flam, *Manet*, *op. cit.*, p. 11.

[60] « La inmovilidad siniestra de las chicas del bar. El rostro deforme de otra mujer en la parada del tranvia. Sylvia también es eso. Y la mirada del *voyeur*, que ya no puede ser *voyeur* sino creador de sombras, deviene una mirada glacial. Todo se congela ante su presencia. » Carlos Losilla, « *En la ciudad de Sylvia* / crítica. Todo estaba oscuro », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, sept. 2007, p. 30-31.

[61] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma (3)*, « La monnaie de l'absolu », 11:20 du DVD édité par Gaumont vidéo, 2008.

153. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma,* Paris, Gaumont, 1998, détails (moitié supérieur), p. 54-55.

Dans le bar *Les aviateurs* (où il avait prétendument connu Sylvia quelques années auparavant) les filles que le rêveur observe et qui le surprennent sont comme des apparitions qu'il découvre dans les reflets du large miroir – la fille qui passera la nuit avec lui ne le regarde qu'à travers le miroir, les gothiques immobiles apparaissent dans ce même miroir[62], etc. Là encore, les variations sur la bande sonore participent au caractère épiphanique des apparitions de ces filles de la nuit sous des lumières changeantes et clignotantes – lente disparition du son ambiant et variation musicale aux tonalités électriques, acides et discordantes lors de la vision de la gothique. Et, là encore, ces apparitions, ces reflets de femmes mi-réelles, mi-fantasmées sont comme les spectres de la peinture de Manet, qui hante le triptyque « Sylvia ».

154. Reflets et spectres de Manet : *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872, Huile sur toile, 55x40, Musée d'Orsay, Paris et deux plans des gothiques dans le bar *Les aviateurs* (pl. 338, 344)

Dans le moyen métrage *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, les deux tableaux de Manet reproduits ici apparaissaient déjà. Dans une séquence de la première version de ce film-note, un plan cadre le supplément culturel d'un journal national qui titre « Manet vuelve al Prado ». Le portrait de Berthe Morisot y est reproduit – version de 2005, plan éliminé dans les versions suivantes. Au dessus de son lit, dans sa chambre d'hôtel, le cinéaste filme une reproduction de *Un bar aux Folies Bergère* – ces plans ont été gardés et apparaissent dans la version du film éditée en DVD. Il fragmente le tableau et s'intéresse tout particulièrement

[62] Le narrateur de *Sylvie* de Nerval, « en croisant une femme "au teint blême, aux yeux caves" qui lui rappelle Aurélia, pense : "C'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée !" Chiwaki Shinoda, « Nerval et les mortes qui s'enfuient », *Les Vivants et les Morts*, Arlette Bouloumié (dir.), Paris, Éditions Imago, 2008, p. 79.

au bord inférieur droit du cadre – bracelet[63], sexe et poitrine de la barmaid, fleurs, bouteilles et oranges du comptoir. Un fondu enchaîné nous fait repasser à un plan de la reproduction du tableau en son entier. Les rayons de soleil qui entrent dans la chambre et caressent le cadre laissent percevoir les miroitements du hors-champ, ce qui se passe derrière la caméra. Ainsi, plusieurs réalités se superposent, se fondent et se confondent. Dans la partie droite du tableau on distingue alors, au milieu d'une fantasmagorie démultipliée (reflets sur reflets et fondus enchaînés) le portrait du cinéaste.

155. Les tableaux de Manet dans *Unas fotos*....J'ai entouré la silhouette du cinéaste en reflets (le premier plan a été éliminé dans la dernière version du film pl.1087, 1088, 1089, 1090)

Dans la dernière version du moyen métrage (version 2007, éditée dans le coffret DVD) comme dans la dernière version de l'exposition *Las mujeres que no conocemos* (au CCCB), le tableau *Un bar aux Folies Bergère* apparaît encore. Le cinéaste est à l'exposition du musée du Prado[64]. Des gens se massent devant le tableau. Une main balaye les parties les plus énigmatiques et intéressantes du cadre. Le cinéaste décompose à nouveau le tableau. Dans la partie de gauche : les reflets de Mme Méry Laurent, Mme Jeanne Demarsy et du peintre Gaston Latouche. Dans la partie de droite le reflet inexpliqué de l'homme (sans doute à nouveau Mr Gaston Latouche). Partout les globes de lumière électrique, partout les reflets. Au centre le regard absent de la barmaid.

[63] Jack Flam explique que ce bracelet (qui apparaît également au poignet d'*Olympia*), appartenait à la mère de Manet, « elle y avait enfermé une mèche de cheveux de son petit garçon », *Manet, op. cit.*, p. 58. La mort et le refus du passage du temps hantent le tableau, se mêlent à la frivolité et au plaisir. Une dernière chose : les femmes des tableaux Manet mentionnées (la serveuse, Berthe et Olympia) portent toutes trois un collier de velours noir (c'est le cas également de la serveuse et de la gothique du bar *Les aviateurs*), collier qui pourrait lui aussi être la marque de la mort comme dans la nouvelle d'Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours* (1851).

[64] Cette séquence apparaissait déjà dans la première version du moyen métrage et a été intégrée dans la deuxième version de l'exposition *Las mujeres que no conocemos* lors de son passage à Barcelone, au CCCB.

156. Le tableau de Manet dans *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (pl. 900, 908, 909, 920, 921)

Dans les œuvres de José Luis Guerin, comme dans ce tableau de Manet, la rêverie ne décolle jamais totalement de la réalité qui devient une impression. Avec cette référence explicite, José Luis Guerin indique que sa filiation n'est pas seulement liée au monde du cinéma. Il se sent autant l'héritier des peintres (on aurait aussi pu examiner les nombreuses références picturales comme, pour les plans 9 – la sortie de l'hôtel Patricia –, 146 et 173 – reproduits dans cette analyse – la parenté avec les tableaux de Balthus, *La Rue* et *Le Commerce du passage Saint André*), que des écrivains (on a indiqué les références à Dante, Pétrarque, Goethe, Proust, Hölderlin, etc.), héritage qu'il ne porte pas mais qui le porte, héritage sur lequel il s'appuie pour avancer[65]. L'exposition muséale à la Biennale de Venise comme le moyen métrage diffusé de façon intime (lire le DVD comme on lit un livre) engagent la démarche du cinéaste-auteur-artiste-écrivain dans une histoire débordante, hors de la chronologie classique et des classifications conventionnelles. La logique spectrale qui est à l'œuvre tout au long de la filmographie du cinéaste se retrouve dans sa démarche créatrice et nous incite à étendre cette logique à notre conception de l'histoire – histoire des formes et des pratiques artistiques.

[65] Pour une étude assez exhaustive des références littéraires, cinématographiques, musicales et picturales qui hantent ce long métrage on pourra lire l'article de José Luis Guerin, « Todas las imágenes », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, septembre 2007, p. 33-40. De même, on pourra lire l'étude de Saad Chakali, « Dans la ville de Sylvia de J. L. Guerin. La cité des femmes », http://www.cinespagne.com/pagedossier/dansLaVilleDeSylvia.php (dernière consultation le 28/12/2009).

## IV. Quelque chose de vague et d'obsédant

Si au début de l'analyse nous avons proposé de considérer le film *En la ciudad de Sylvia* (et ses satellites) comme un film-rêve (qu'on pourrait nommer « forme-rêve » dans le cas de l'exposition), après en avoir fait l'analyse, nous voudrions préciser cette notion. Si le film est un film-rêve, c'est principalement en raison de son caractère fantasmatique et fantomatique, caractère qui n'apparaît véritablement qu'après coup, une fois le film terminé – comme dans le cas du rêve. De même, si l'auteur peut être considéré comme un « auteur de rêve » (Roger Caillois), c'est principalement parce qu'il ne raconte pas ses rêves mais bien parce qu'à travers son œuvre même, il nous fait éprouver l'expérience du rêve ou de la rêverie. Le film-rêve dépasse donc le caractère onirico-hypnotique propre au cinéma et propose au spectateur une douce intrusion dans l'onirisme « pur », l'expérience directe de la rêverie, du temps de la rêverie. *En la ciudad de Sylvia*, ce film-rêve habité et hanté par un vague souvenir ne *représente* donc pas des rêves dans des « images-rêves [66]», ni n'*actualisent* des souvenirs dans des « images-souvenirs[67] » en *flash-back*. C'est que le temps ici n'est pas spatialisé dans une représentation linéaire où le passé précède un présent qui précède un futur. Le temps est une durée, fluide, indivisible, continue. Si le temps se scinde ce n'est pas dans des coupures séparant passé, présent et futur mais c'est plutôt dans une bifurcation partageant actuel et virtuel. Les images des deux films et de l'exposition nous montrent à la fois l'actuel et le virtuel dans des « images-cristal[68] ». Le temps « se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission et c'est elle, c'est lui qu'on voit *dans le cristal* ». Les images du film sont ainsi des « rêveries pures » et des « souvenirs purs[69] », des images bifaces, actuelles et virtuelles à la fois (comme les visages des possibles *Sylvia* en reflets et superpositions). Nous sommes alors dans un régime d'images où la séparation entre objectif et subjectif apparaît comme inopérante et inutile, régime qui nous rapproche de

[66] Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit*., p. 77, 78, 79, 80, 357 et 358 principalement.
[67] Voir *Ibid*.., p. 66, 73, 74, 75, 77, 160, 161, 357et 358 principalement.
[68] *Ibid*., principalement le chapitre 4, « Les cristaux de temps », notamment p. 107.
[69] Au sujet des « souvenirs purs » voir *Ibid*. particulièrement aux pages 77 et 161.

l'expérience de Proust, de celle de *Zvenigora* de Dovjenko, de *Sueurs froides* (*Vertigo)* d'Hitchcock, de *Je t'aime, je t'aime* (1968) de Resnais[70] ou encore de *Sylvie* de Gérard de Nerval.

> Car, si Nerval a besoin de voir, et de se promener dans le Valois, il en a besoin comme de la réalité qui doit « vérifier » sa vision hallucinatoire, au point que nous ne savons plus du tout ce qui est présent ou passé, mental ou physique. […] Nous devons conclure que la différence entre l'objectif et le subjectif n'a qu'une valeur provisoire et relative, du point de vue de l'image optique-sonore[71].

## La mémoire rêve, la rêverie se souvient

Dans le long métrage nous ne sommes pas certains que le protagoniste cherche véritablement une personne qu'il aurait connue quelques années auparavant (information donnée dans le synopsis). Mais il en va de même dans le moyen métrage et dans l'exposition où des cartons indiquent cette supposée recherche à l'origine de la création ; car finalement dans la création seule la création est vérité. Le régime d'images des films et de l'exposition nous plonge dans un temps où il est possible que la rêverie se souvienne mais aussi que la mémoire se mette à rêver. Rêve, rêverie, mémoire, fantasme, fantasmagorie, actuel, virtuel, présent qui passe et passé qui se conserve sont alors étroitement mêlés. Si le fait d'apercevoir la fille qu'il appelle Sylvia peut rappeler au protagoniste du long métrage une histoire déjà vécue (« Le bar *Les aviateurs*... Tu ne te rappelles pas ? »), rien ne nous permet, dans le texte filmique, de penser que ce souvenir est à l'origine du voyage... Et on pourrait comme cela hasarder de nombreuses hypothèses. L'essentiel est de constater que rien n'est fixé, rien n'est certain, tout est flou et vaporeux. Le voyage est une flânerie, c'est-à-dire une mobilité perceptive. Le voyage est alors vécu comme aventure en tant que telle. C'est ainsi que le récit ne présente aucune action. Aucune histoire n'a véritablement lieu. Le film propose simplement de (re)passer dans les lieux d'une histoire qui n'a pas lieu et qui n'a peut-être pas eu lieu – « Rien n'aura eu lieu que le lieu », Mallarmé. En cela le protagoniste (acteur dans le long métrage, cinéaste dans le moyen métrage et

[70] *Ibid.*, p. 110.
[71] *Ibid.*, p. 21. Dans la note 21 de cette même page, Deleuze écrit : « Proust conclut son analyse [de *Sylvie* de Gérard de Nerval dans le *Contre Sainte-Beuve*] en remarquant qu'un rêveur médiocre ne va pas voir les lieux qu'il a pris dans son rêve, puisque ce n'est qu'un rêve, tandis qu'un vrai rêveur y va d'autant plus que c'est un rêve. »

l'exposition), en revenant toujours sur ses pas, apparaît véritablement comme un revenant, il figure lui-même le revenant. Ce retour incessant sur ses pas nous interroge : Qui suit-il véritablement ? Qui est-il ? Qui le hante ? Qui hante-t-il ? On pourrait presque entendre le protagoniste (acteur ou cinéaste) s'interroger :

> Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un vieil adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être pour être *qui* je suis[72].

[72] André Breton, *Nadja,* Paris, Gallimard, 1964, p. 9.

*Suivons ce regard. Nous le perdons aussitôt de vue : disparu, le disparu, dans la galerie des glaces où il se multiplie. Jacques Derrida*[1]

# Chapitre 7
# RENDEZ-VOUS

À première vue, les films de José Luis Guerin peuvent sembler singulièrement différents. Mais, paradoxalement, dès la première vision d'ensemble de l'œuvre, d'étranges rapports se font sentir entre ces différents films. Des éléments de réflexion et des préoccupations esthétiques demeurent constants, d'autres fuient, s'envolent et se dispersent. Des motifs, des figures et des visages réapparaissent de film en film et il ne serait pas très difficile de les regrouper pour tisser des liens entre tous les films analysés. Ces liens étroitement tissés donneraient une « texture » et une « consistance » à notre *corpus*, ils nous permettraient de suivre un ou deux (ou trois) fils de la filmographie du cinéaste et de dessiner une sorte de cohérence (par exemple : « La mémoire et le rêve dans l'œuvre de José Luis Guerin », ou encore « Les lieux d'une histoire qui n'a jamais lieu : le cinéma de José Luis Guerin », voire aussi « Fiction et réalité dans le cinéma de José Luis Guerin », etc.). Mais si ces différents fils étaient somme toute perceptibles dès la première vision des films, avant même l'analyse de ceux-ci, une question surgit : pourquoi toutes ces analyses si c'est pour finir par là où nous aurions pu commencer ? Si nous n'avons pas commencé par là (par une analyse transversale, axée et canalisée de l'œuvre) c'était, comme indiqué dans l'introduction, pour essayer d'apprécier la complexité de l'œuvre, son caractère insaisissable. Et ce dernier chapitre ne prétend pas

[1] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 214.

finir par là où nous n'avons pas voulu commencer (pas d'analyse axée mais plutôt une exploration orientée).

Pour terminer cette approche nous examinerons le tissu brumeux qui mêle les films de José Luis Guerin, tissu (Barthes l'a souvent répété, *texte* veut dire *tissu*) qui pointe à la fois la cohérence de cette filmographie et son caractère indéfinissable – caractère qui fait la force de l'œuvre et la difficulté de son analyse. Les relations entre les différentes œuvres de José Luis Guerin ne seront donc pas étudiées en vue d'en réaliser une synthèse totale et unitaire mais plutôt dans le but de considérer les nœuds, les déchirures et les replis de l'œuvre. S'il ne s'agit bien évidemment pas de refuser d'observer ce qui se mêle et se rencontre au sein de l'œuvre, il s'agit aussi d'essayer de prendre en compte ce qui échappe, ce qui ne se laisse pas saisir. « Il faut voir ce qui, à première vue, ne se laisse pas voir. Et c'est l'invisibilité même. Car ce que la première vue manque, c'est l'invisible. Le défaut, la faute de la première vue, c'est de voir, et de ne pas apercevoir l'invisible[2]. » Nous tenterons de sentir ce qui se joue dans les intervalles de l'œuvre (espace de la comparaison), dans ces espaces où se logent l'obscurité, la subjectivité, le temps impur de l'expérience et les mouvements fantômes. « L'intervalle, c'est ce qui fait le temps impur, d'une épaisseur archéologique. C'est le milieu des mouvements fantômes. […] C'est le contretemps, le grain de différence dans le rouage des répétitions. C'est le hiatus des anachronismes, le maillage des trous de mémoire.[3] » Parcourir les intervalles des films, l'entre-temps et le battement de la filmographie, c'est donc aussi continuer de caresser (et la caresse peut être irritante) l'ensemble de l'œuvre, c'est la « sentir » et s'y perdre un peu.

> Le sentir est au connaître ce que la caresse est au palper "Dans le crépuscule, dans l'obscurité, dans le brouillard, […] je ne sais plus où je suis, je ne peux plus déterminer ma position dans un ensemble panoramique […] ; nous avons perdu notre chemin ; nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables. […] Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts.

[2] *Ibid*., p. 238.
[3] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit.,* p. 505.

> Nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir"[4].

Dans ce dernier chapitre – divisé en deux parties – nous tenterons encore de ne pas immobiliser notre étude par une pesanteur méthodologique et de continuer à penser l'œuvre en mouvement. Nous examinerons les désorientations que provoque l'œuvre dans nos conceptions traditionnelles (cinéma de *friction*) et les orientations qu'elle dessine dans l'horizon de sa pratique (cinéma d'essai ? cinéma contemporain ? cinéma moderne ?). Dans un premier temps nous considérerons de façon globale (et forcément partielle, partiale et incomplète) le type d'écriture et d'images à l'œuvre dans l'œuvre – écriture que nous avons déjà examinée au fil des films. Nous tenterons de cerner une démarche, celle du cinéaste. Cet examen nous conduira, dans un second et dernier point, à observer la conception du temps développée par l'œuvre et l'écriture (toujours récriture) du cinéaste et la position fantomale de cette filmographie dans son contexte. Pour terminer, nous examinerons quelques propositions pour élaborer une *autre* histoire du cinéma (qui n'est toutefois ni nouvelle ni récente), une histoire susceptible d'accepter l'imprévu, les mélanges et les impuretés : une histoire *désorientée*. Le titre de ce dernier chapitre : « Rendez-vous » indique donc que le temps de l'entrevue que nous avions fixée avec l'œuvre (tissu complexe : à la fois plus et moins que la somme de ses parties) est arrivé. Ce titre pourrait aussi être entendu (si j'avais osé laisser un «(!)») comme une injonction lancée à ce qui est à l'œuvre dans le cinéma de José Luis Guerin, à ceux que nous avons croisés au fil de nos analyses, aux fantômes qui hantent cette filmographie, aux spectres qui accompagnent la démarche décidée et aventureuse du cinéaste.

[4] Erwin Straus, *Du sens et des sens*, cité par Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 144-146.

## I. Écrire

Les films de José Luis Guerin vont à l'encontre d'un des préjugés les plus tenaces du système de production classique du cinéma et de la critique idéaliste, préjugé qui voudrait laisser croire que l'écriture d'une œuvre ne serait que l'exécution et l'expression d'une pensée clairement et préalablement construite. Dans le système de production, cet *a priori* conduit à accorder une place centrale et prédominante au scénario qui permet d'obtenir les fonds nécessaires à la réalisation. Dans le domaine de la critique, cette opinion a pu longtemps accompagner et soutenir la priorité accordée aux intentions de l'auteur, à ses références, au discours qu'il tient sur sa pratique voire à son vécu personnel (illustrée par le règne de l'interview et des questions du type : quel est le premier film que vous avez vu ?, etc.). Sur le plan des analyses, cette idée a pu conduire (mais ce temps est déjà loin) à des études figées et modelées, à une rigidité méthodologique (pensons aux études orthodoxes de la narratologie, du structuralisme ou de la sémiologie). Mais nous le savons depuis longtemps et les films de José Luis Guerin nous le rappellent : l'écriture est inaugurale, libre, imprévisible. Elle est aussi toujours une récriture qui dépasse des frontières et déplace un horizon. C'est principalement ce caractère informel, cette ouverture aux imprévus de la création et cette expérience des limites qui placent les films de José Luis Guerin dans des systèmes de productions extraterritoriaux, ceux qui acceptent le risque de produire une œuvre imprévue et imprévisible[5]. C'est ce même caractère personnel, déroutant, impur et paradoxal de la filmographie de José Luis Guerin qui bouscule et trouble les schémas trop parfaits et assurés de la critique, de l'histoire, de l'analyse et de la théorie classiques. L'écriture à l'œuvre dans les films de José Luis Guerin est créatrice : elle ne découle pas d'une histoire préalablement construite, c'est plutôt l'histoire qui découle d'elle.

[5] Rappelons que les œuvres analysées ont été produites par : José Luis Guerin – *Los motivos de Berta* et *Innisfree* –, Paco Poch – *Innisfree* –, Pere Portabella et Héctor Fáver – *Tren de sombras*–, l'Université Pompeu Fabra et Arte – *En construcción* –, Eddie Saeta et Château rouge – *En la ciudad de Sylvia* – et Núria Esquerra (également monteuse) – *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* et *Las mujeres que no conocemos.*

## Prendre et rendre le temps

Le cinéma de José Luis Guerin est un cinéma qui prend son temps. En moyenne, cinq ans séparent chaque film, le temps pour le cinéaste de se documenter, de prendre des notes, de faire des recherches, d'établir des contacts. De sorte que si elle est imprévisible, l'écriture n'en est pas moins réfléchie. Le cinéma de José Luis Guerin est aussi un cinéma qui prend son temps dans le sens où, pour chaque film, le cinéaste consacre une période conséquente au tournage (ouvert aux aléas du réel) et une durée importante au montage (inattendu), à l'écriture finale du film. Ces trois temps de l'écriture (préparation, tournage montage) engendrent donc un rythme tranquille, désinvolte voire impertinent et dissonant à l'écoute du diapason de l'industrie du cinéma – le temps c'est de l'argent. Nous allons ici nous intéresser à ce temps, à cette temporalité discordante.

Le temps que prend le cinéaste pour mettre en place son tournage est une étape essentielle du processus de création du film. Il ne s'agit pas simplement des traditionnelles étapes de pré-production du film (rédaction de scénario, découpages du film, repérages, casting, plan de travail, feuilles de service, etc.) mais il s'agit plutôt d'une étape de préparation de terrain et d'imprégnation. Il s'agit de se documenter sur le film à venir, de le penser, de voir comment d'autres ont pu filmer ce même thème, ce même espace, cette même figure, ce même motif. Que le film soit documentaire ou pas, il s'agit aussi de tisser des liens et/ou de provoquer des rencontres avec les personnes qui deviendront les personnages du film. Ce travail permet de penser un cadre, une écriture, de prévoir certaines scènes, de laisser une place au hasard et d'imaginer comment provoquer le réel – anticipation, stratégies, mise en situation, etc. C'est une étape nécessaire à la réalisation des films de José Luis Guerin, tous à cheval entre le documentaire et la fiction, tous des films de *friction*. « Renoir decía: *Hay que rodar siempre dejando una puerta abierta a la realidad*, y yo estoy totalmente de acuerdo. Hay que buscar esa fricción con la realidad[6]. » Mais, pour réaliser un film de friction, il ne s'agit pas simplement de laisser une porte ouverte au réel, il faut aussi lui laisser de la place et du temps, lui accorder une disponibilité et en

[6] José Luis Guerin dans une interview réalisée par Toni Ulled Nadal pour la revue *Fotogramas*, octobre 2001, p. 110.

avoir une certaine connaissance. Les films de José Luis Guerin ne peuvent se concevoir que dans cette temporalité à contre courant de la marche de l'industrie cinématographique où prendre son temps est synonyme de perte.

Le cinéma de José Luis Guerin est aussi un cinéma qui prend son temps dans le sens où l'écriture de ses films valorise le quotidien, le temps « pur », le temps réel de l'événement, la banalité. Les films de José Luis Guerin s'intéressent particulièrement à ce qui dans un cinéma que nous dirons « classique » aurait été coupé au montage : le regard perdu d'une jeune fille, l'attente, les discussions quotidiennes, le trajet d'un enfant pour aller à l'école, des ouvriers au travail, le passage des automobiles et du temps, etc. Une citation du cinéaste (extraite d'une interview de 1985) au sujet d'une idée de film peut éclairer cet intérêt porté aux *trous* du temps, aux attentes, aux temps morts :

> Pienso que sería precioso seguir un partido de fútbol utilizando siempre los espacios donde no está la pelota: recoger la espera del portero cuando la pelota está aún muy alejada. Eliptizar la pelota en un partido de fútbol sería un ejercicio fantástico. La mejor película española que he visto en mucho tiempo es el 23-F. Si la media hora de plano general en silencio se hubiera emitido con la misma frecuencia que la horterada inicial, cuando entra Tejero con la pistola, aún se hubiera ganado algo contra la polución visual[7].

José Luis Guerin filme ce qui habituellement ne se filme pas – ou du moins ne se montre pas, comme l'urine d'une enfant qui coule sur la terre sèche de la vieille Castille. C'est que le cinéaste semble moins s'intéresser à ce qui se passe dans l'image, qu'à ce qui arrive à l'image, aux images, au film, au temps du film. José Luis Guerin filme ce qui se passe quand il ne se passe rien, il filme ce qui reste jusqu'à épuiser le cinéma et la réalité filmée, un peu comme Georges Perec a pu (d)écrire un lieu parisien jusqu'à épuisement : « Décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages[8] ». Les multiples images de « temps purs » (Deleuze) qui habitent les films de José Luis Guerin

[7] José Luis Guerin lors d'une interview réalisée par Mirito Torreiro et Quim Casas « Los motivos de Berta » pour la revue *Dirigido por*, n°123, mars 1985, p. 28-29.
[8] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1975, p. 10.

désassujettissent l'instant filmé du récit filmique et le délivrent du temps dominant du divertissement et de l'action. La temporalité n'est plus soumise à la narration, les actions n'ont plus de sens à avoir (ne pas chercher d'actants, d'adjuvants, etc.), on n'attend plus la « résolution » du récit qui ne finit véritablement jamais – pas de véritable clôture. On est plongé dans le temps. C'est cette temporalité, ce temps étiré et extirpé de sa marche psalmodique qui fait aussi pénétrer le spectateur dans une atmosphère à la fois étrange et familière, charmante et inquiétante. Que l'on songe à Berta dans la grange écoutant le lied de Schubert déformé par l'usure de son magnétophone, que l'on pense à l'autostoppeuse vendeuse de souvenirs du film de Ford, à la jeune Hortense rêveuse, à Juani groggy après des après-midi enfumées, aux jeunes femmes absorbées dans un ailleurs insondable, à la poursuite interminable d'un souvenir, d'un fantasme, d'une chimère ou d'une obsession, toujours le temps, en s'exposant impudiquement, prend des allures enivrantes et inquiétantes. La séduction côtoie de près la menace. Le document, la fiction, la poésie, la fable et la fantasmagorie se mêlent délicatement nous laissant dans l'impossibilité de trancher. Ce qui se passe quand il ne se passe rien, ce qui se passe entre les images du temps le plus quotidien, entre les plans des lieux les plus banals, entre les personnages et les paysages les plus ordinaires paraît, de façon paradoxale, relever du fantastique. « Ce qui se passe entre deux, entre tous les "deux" qu'on voudra, comme entre vie et mort, cela ne peut que s'entretenir de quelque fantôme[9]. » Le temps ainsi étalé devient un temps chimérique, fantasmatique. C'est le temps de la rêverie, un temps complexe où les frontières disparaissent – passé, présent, futur ne sont plus séparés. Le présent de l'image se distingue alors de l'image au présent : le présent apparaît comme un présent déjà passé au moment où il se produit – voir, par exemple, le suicide de Demetrio fantasmé par Berta dans *Los motivos de Berta*. L'impression de rêve (fantasme, rêverie, illusion, absences, etc.) envahit le spectateur qui se met à penser – une fois le film terminé – que les images des films de José Luis Guerin pourraient bien être la vision d'un rêve sans médiation (et donc sans les « marques » classiques du rêve cinématographique : flou, changement de tonalités, de couleurs, etc.). L'écriture du réel de José Luis Guerin s'approche alors aussi du surréalisme (frictions). On en vient à se demander si ce monde

[9] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 14.

n'est pas un autre monde, celui des revenants – tous les films commencent par un retour, les personnages reviennent souvent sur leur pas, etc. Les « choses vues et entendues » (voir les épigraphes d'*Innisfree*, d'*En construcción* mais aussi, de façon quelque peu modifiée, celles de *Tren de sombras* et de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*) paraissent l'être non par un Dieu omniprésent comme dans le cinéma classique mais par un revenant quelque peu déboussolé. Les reflets, miroitements, échos et réverbérations présents dans chaque film, l'autoréflexion de chaque œuvre (film dans le film, tournage dans le tournage, actrices parmi les femmes inconnues, etc.) approfondit encore cette caractéristique fantasmagorique par la distance qu'elle établit entre le filmeur et le monteur (regarder le regard). On s'interroge : qui se voit regarder ?, qui s'entend écouter ?

L'espace créé par les films est aussi lié au temps. Il est mythique, mental, irréel, fantasmé (Sotoluengo, Innisfree, le château de M. Fleury, le Barrio Chino, la ville de Sylvia). Les lieux qui créent les espaces de ces films sont fantomatiques et hantés. En même temps, dans ces mêmes films, rien ne semble avoir lieu que le lieu (hantises, importance du paysage, réflexion sur les liens figure/lieu, etc.). En ne filmant que les temps morts de l'action et du mouvement (temps fantomatique), les films de José Luis Guerin semblent repousser toujours plus loin les limites du temps et de l'expérience. C'est toujours dans un trou du temps, dans une brèche du récit que l'événement a lieu. « Ce que je revivais le mieux, c'était ce qui n'était pas écrit, les interstices de la notation […] Comme si la résurrection se faisait toujours à côté de la chose dite : place du Fantôme, de l'Ombre[10]. » Les films en viennent ainsi à cerner l'inexprimable, ce qui toujours reste à côté, l'inter-dit, le fantôme, le fantasme. Tous semblent dire que l'ailleurs commence ici, partout, dedans comme dehors. Les regards perdus des personnages rendent présent un hors-champ « qui semble autant à l'intérieur du sujet que dehors, dans le monde[11] », l'espace sonore et musical ouvre des perspectives, dilate les frontières spatiales (un son permet de créer un espace, de relier différents lieux et personnages) et temporelles (on entend ceux qui ne sont plus là). Les musiques utilisées dans chaque film

[10] Roland Barthes, « Délibération », *Le Bruissement de la langue*, *op. cit*., p. 434.
[11] Eugène Green (au sujet du portrait de Georges Sand photographié par Félix Nadar), *Présences*, Paris, Desclée de Brouwer/Cahiers du cinéma, 2003, p. 43.

accompagnent la forme et le voyage de chaque œuvre (de Schubert à Desirless : *Das Wandern - Voyage, voyage*).

## L'épuisement

L'expérience limite de l'épuisement d'un lieu, d'un visage ou d'un paysage se retrouve dans tous les films réalisés par le cinéaste entre 1983 et 2007 – et même assurément dans les films qui composent sa pré-filmographie. On en trouve un exemple extrême dans le moyen métrage et l'exposition autour de « Sylvia ». *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* et *Mujeres que no conocemos* nous proposent de vivre et de sentir le temps. Comme tous les films du cinéaste, cette exposition et ce moyen métrage commencent par un retour, ils évoquent le temps passé entre une première fois (qui est toujours aussi une dernière fois) et une seconde fois, ils recherchent un temps lointain, une personne perdue de vue, un lieu transformé, vieilli ou rénové. Par leurs montages, ils annulent le mouvement des images (choix de photogrammes, montages d'images fixes, arrêtées) mais laissent le mouvement pénétrer la fixité même des photogrammes (flou, bougé, tracé) et l'entre-photogrammes : décomposition de mouvements, d'envols de chevelures, de battements de cils, de lèvres qui remuent, etc. Ce jeu sur la perception du temps et du mouvement, sur la vitesse du défilement des images et du son, se retrouve aussi dans les longs métrages. Dans *Tren de sombras* de façon patente (lorsque le cinéaste filme les bandes de celluloïd sur la table de montage), plus subtilement dans *Innisfree* (jeu sur le défilement des images au tournage avec les plans tournés depuis la voiture qui avance, accélère, ralentit et recule mais aussi avec les inserts de plans du film de Ford et avec la *front projection*), de façon distincte dans *Los motivos de Berta* (variations sur la vitesse de défilement de la bande sonore, images noires – avant que madame Águeda n'allume la lumière –, quelques arrêts sur images après le suicide de Demetrio) et différemment encore dans le film *En construcción* (avec le passage des images d'archives en noir et blanc suivant les pas d'un marin ivre aux plans fixes et en couleurs d'un marin à terre, perdu entre deux coins de rues). En agissant ainsi sur le défilement des images, sur la durée du film et de la projection, le cinéaste modèle le temps, en fait une matière, une figure. Le cinéma affirme sa plasticité.

L'écriture de José Luis Guerin propose aussi d'épuiser le récit, elle se présente comme un art du renoncement qui épure chaque fois plus son style, se déleste de ses moyens – peu de dialogues, pas de dialogues, pas de mots, plus de sons ; peu de mouvements, pas de mouvements, arrêts des images ; etc. Au fil de son œuvre José Luis Guerin interroge les limites du récit. Jusqu'où peut-on réduire les éléments d'un film sans que celui-ci ne cesse de créer un récit ? Quelle quantité d'éléments fictionnels peut accueillir un documentaire ? Quelle quantité de réel peut recevoir une fiction ? Des photogrammes exposés peuvent-ils faire un film ? Quelle quantité « d'expériences » peut recevoir le cinéma dit narratif ? Quelle dose de narration accepte le film expérimental ? En libérant le temps du tout narratif le cinéaste semble, du même coup, délivrer la fiction du récit et affranchir le documentaire du réel, l'écriture peut alors se déchaîner et tout enchaîner. Les films de José Luis Guerin figurent le réel, défigurent le visible (figurant alors aussi l'invisible). « Figurer ne veut pas dire produire ou inventer des figures mais *modifier des figures*, défigurer le visible[12] ». En cadrant (/cachant) du visible, du « réel », les films de José Luis Guerin proposent une vision de ce visible, de ce « réel ». La vision relève-t-elle de la fiction ou du documentaire ? Sans doute des deux, de leur friction.

Si l'exposition et le moyen métrage illustrent et affinent certaines des caractéristiques présentes de façon plus ou moins subtile tout au long de l'œuvre, elles poussent également plus loin encore la démarche aventureuse du cinéaste qui, dans ces deux œuvres (*Unas fotos* y *Mujeres que no conocemos*), propose au spectateur de devenir lecteur (moyen métrage produit pour être essentiellement « lu » en DVD) et spectateur-flâneur[13] (exposition-installation). Le spectateur a alors les moyens de maîtriser son temps de lecture – avance-retour-ralenti-pause-stop du lecteur de DVD ou de la marche du flâneur. En exposant le temps de la sorte, José Luis Guerin permet aussi au spectateur-lecteur-visiteur de s'absenter, l'incite même à observer des moments d'absence, ceux qui permettent, de manière totale, l'accomplissement du film. En utilisant le numérique pour revenir aux expériences du pré-cinéma (chronophotographie), José Luis Guerin affirme aussi sa

[12] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 247.
[13] À propos du flâneur d'exposition, voir Dominique Païni, *Le Temps exposé*, *op. cit.*, p. 54 et p. 59.

contemporanéité. « La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être contemporain. Archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine[14]. » L'utilisation que fait José Luis Guerin du numérique actualise également une certaine pratique du cinéma (la modernité : équipe réduite, matériel léger, écriture personnelle, etc.), ouvre son horizon, déploie son champ d'action. « Au travers des nouvelles technologies, ressurgit toujours quelque chose du passé qui se positionne sur l'horizon du futur[15]. » Avec le numérique, le montage devient une recherche de l'essentiel (car on peut filmer indéfiniment) ; cette technologie encourage l'écriture personnelle (autoportrait, carnet de voyage, journal intime... il semblerait que le film à venir, *Guest* – sortie prévue fin 2010 –, s'inscrive au cœur de ces pratiques tout comme l'exposition, en préparation, de la correspondance filmée de José Luis Guerin et Jonas Mekas – qui aura certainement lieu début 2011 au CCCB). Le numérique permet donc à José Luis Guerin de prolonger ses expériences filmiques, de poursuivre ses obsessions, d'approfondir son rapport au temps. « Les grands créateurs du cinéma contemporain ont assimilé sans problèmes les changements provoqués par la technologie numérique et ont vu en elle la possibilité de recréer autrement une esthétique de la modernité[16]. » Dans ces œuvres numériques, José Luis Guerin développe une esthétique et une expérience du cinéma amateur ; esthétique et pratique qu'il a toujours valorisées (*Tren de sombras* en est sans doute le plus bel aveu), s'intégrant alors aussi dans un cinéma « mineur », un cinéma qui « a toujours été celui qui a déstabilisé les formes dominantes et celui qui a remis en question les processus industriels de la création cinématographique[17]. » Des circuits alternatifs de production, de distribution et d'exposition doivent alors aussi se mettre en place pour rendre visibles ces nouvelles créations cinématographiques – voir le boom, durant les dix dernières années, des nouvelles catégories dans les

[14] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit*., p. 33.
[15] Àngel Quintana, *Virtuel ?*, traduit de l'espagnol par Esther Fouchard, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 97-98.
[16] *Ibid.*, p. 125.
[17] *Ibid.*, p. 89.

festivals, des nouveaux festivals, du cinéma exposé (installations de cinéastes), des expositions de films, des coffrets spéciaux en DVD, etc.

## Apparitions

Tous les films de José Luis Guerin proposent des mises en scènes d'apparitions-disparitions en jouant sur la présence/absence d'un personnage, le clignotement des images (présence/absence de l'image), la répétition et l'éternel retour du même (dans l'exposition tout particulièrement où, grâce au numérique, la répétition infinie de la « bande » sans voir le « rembobinage » expose un temps infini[18]). Ce temps pur et infini, cette dialectique de la présence/absence du personnage et/ou de l'image figurent un battement sensuel, créent un trouble, engendrent une atmosphère tout autant féérique et érotique que mystérieuse et intrigante. Les films de José Luis Guerin intègrent donc en eux-mêmes les principes de leur propre négation dialectique : image noire, ralenti, arrêt, retour, surimpression. L'aspect fantasmagorique touche alors la forme même de l'œuvre qui se montre telle une apparition, fragile et éphémère.

Mais José Luis Guerin ne pense pas le cinéma comme un simple défilé d'images et des sons. Le cinéma est aussi une productivité, le théâtre d'une production. Il se pense par addition, il présente une image plus une autre pour en créer une troisième (1+1=3 dit Godard). La coupure a son importance. Le montage aussi. Il crée des relations – voir les expériences de « géographie créatrice » réalisées dans la plupart des films de José Luis Guerin, voir aussi le premier contact entre Berta et Demetrio dans *Los motivos de Berta,* le rapprochement des plans de Ford et de Guerin dans *Innisfree*, les expériences de *Tren de sombras*, les relations d'images effectuées dans *En construcción* et le jeu d'échos sonores et visuels mis en place dans le triptyque *Sylvia*. Penser le film comme le théâtre d'une production c'est aussi laisser un rôle au temps, donner la sensation au spectateur que tout se rejoue à chaque moment (puisque les plans suivants peuvent transformer les plans antérieurs et/ou créer une autre image – car l'image n'est pas le plan[19]). « Le montage

[18] Sur les possibilités offertes par le numérique dans les installations contemporaines on pourra lire Dominique Païni, *Le Temps exposé, op. cit.*, particulièrement p. 76.
[19] Voir Anne Goliot-Lété, « L'image de film inventée par l'analyse », *L'Analyse de film en question*, Jacqueline Nacache (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15-30.

devient productif lorsque grâce à lui, nous apprenons des choses que les images elles-mêmes ne nous montrent pas[20]. » Les films de José Luis Guerin ne communiquent pas une pensée préalablement formée (cas des reportages et des films militants), eux-mêmes sont pensés/pensée (film-essai). « He aquí pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión[21]. »

Le film est travaillé par une pensée qu'il travaille. Le montage ne répond plus vraiment à une logique narrative, chronologique ou causale. Il crée des associations, il produit une pensée ; il souligne l'importance de la conjonction, du *et*. « C'est l'important parce que notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. [...] Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière[22] ». José Luis Guerin travaille l'intervalle, la conjonction, la coupure, la frontière. Il travaille aussi dans l'intervalle, comme d'autres auteurs, comme « Godard, qui, à l'instar de beaucoup d'artistes modernes travaille dans "l'entre-deux" et fait toujours œuvre dans cet interstice, cet intervalle, non seulement entre les images, mais également entre l'art et la vie, et entre l'historique et le poétique.[23] » José Luis Guerin est aussi un cinéaste du *entre* : « il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche[24].» Ce cinéma de friction dépasse les contradictions (*et* fiction *et* documentaire, *et* poème *et* document, etc.), se loge dans l'épaisseur du possible, dans la limite des alternatives. Le *entre*, l'intervalle c'est le lieu de la jouissance (là où le vêtement bâille pour Roland Barthes), le lieu obscur des apparitions. Travailler dans l'*entre* (antre), c'est travailler dans un temps fantomatique, c'est traiter avec des spectres, parler aux fantômes, inter-agir avec eux pour rompre et inter-rompre la droite ligne du temps. Travailler dans l'intervalle c'est

[20] Béla Belázs, *L'Esprit du cinéma* (1930), trad. J. M. Chavy, Paris, Payot, 1977, p. 160.
[21] Josep María Català, « Film ensayo y vanguardia », *loc. cit.*, p. 133.
[22] Gilles Deleuze, « Trois questions sur Six fois deux », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, reproduit dans *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 64-65.
[23] Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma*, Tours, Farrago, 2000, p. 100.
[24] Elie Faure (au sujet de la peinture de Velázquez), *Histoire de l'Art. L'Art moderne I, op. cit.*, p. 167.

donc aussi considérer une question de vie ou de mort, la question du *survivre* des formes au cinéma (la chronophotographie à l'heure du numérique, Sylvia : Nymphe-Gradiva atemporelle ; Demetrio et le protagoniste de Sylvia : résurgences romantiques, Antonio : survivant du Barrio Chino, etc.).

Le cinéma tue la mort (Cocteau) tout en l'acceptant, en filmant son travail (encore Cocteau) et en provoquant des réapparitions (« complexe de la momie » de Bazin, « fantômachie » de Derrida, « renaissance » de Comolli[25], etc.). Le cinéma est le lieu du paradoxe, le lieu des rencontres. Le cinéma de friction de José Luis Guerin apparaît comme un entre-deux mondes, peuplé de revenants, de spectres et de fantômes. Un « lieu-frontière » qui entretient « un lien privilégié avec le monde des morts[26]. » « L'entre-deux-mondes implique une réflexion sur les voyages des vivants dans l'au-delà, mais aussi sur l'incursion des revenants dans notre monde[27]. » Le protagoniste-narrateur de *Sylvia* de Nerval, (« un conte de revenants[28] ») est « amoureux d'une Morte, la femme vraiment fatale qui nous entraîne vers la mort […] ce qui pousse le narrateur vers le Valois [est] causé par l'appel d'une morte[29]. » Il en va de même pour le cinéaste lui-même dans le triptyque Sylvia (la danse des visages, silhouettes et chevelures, n'est peut-être qu'un bal de revenants) dans *Tren de sombras* et *Innisfree* (la mort d'un cinéaste amateur ou « professionnel » rappelle José Luis Guerin sur les lieux d'un tournage), dans *En construcción* (chronique de la mort annoncée d'un quartier centenaire) mais aussi dans *Los motivos de Berta* (retour sur un lieu de tournage, Melque de Cercos – lieu du crime ?) ; c'est aussi ce qui arrive au personnage de Demetrio dans *Los motivos de Berta*. Le cinéaste et ses personnages avancent vers un passé qui leur indique un avenir. Il y a des fantômes plein l'écran : les personnages eux-mêmes, mais aussi des

[25] Jean-Louis Comolli, *Voir et Pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p. 600 : « Le cinéma se résume d'un mot : renaissance (que l'on me permettra de préférer à résurrection). Résurgence, réinstallation, retour. […] Je crois aux fantômes cinématographiés comme je crois aux histoires qu'enfant l'on me raconte, mais j'y crois, si je puis dire, bien mieux, dans une perfection de croyance. Il, elle, est là, face à moi, avec moi, sur cet écran, je les vois, il n'y a pas de doute possible, leur mort n'est grâce au cinéma qu'un épisode de leur survie. »

[26] Laurence Schifano, « Le cinéma dans le sillage d'Orphée », *Les Vivants et les Morts*, Arlette Bouloumié (dir.), Paris, Éditions Imago, 2008, p. 251.

[27] Arlette Bouloumié, *Ibid.*, p. 11.

[28] Chiwaki Shinoda, « Nerval et les mortes qui s'enfuient », *Ibid*., p. 79.

[29] *Ibid.*, p. 78.

spectres moins évidents et innombrables (Manet, Bresson, la modernité, le romantisme, etc.).

> En el cine de autor contemporáneo los fantasmas también han acabado conquistando la pantalla y han pasado a reflejar el dolor de la ausencia o la fuerza de lo inmaterial en el interior de un espacio marcado por el peso de la inmanencia. La presencia de lo ausente surge en algunas de las propuestas más arriesgadas de los cineastas actuales [entre las cuales *Tren de sombras* y *En construcción*][30].

Les fantômes sont donc partout, dans l'écran mais aussi dans la pratique même, dans l'écriture qui est toujours récriture.

[30] Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 294.

## II. Récrire

En commençant toujours par un retour, les œuvres de José Luis Guerin pointent un temps a-chronologique où ce qui précède peut être aussi bien devant nous qu'avant nous. Les différents temps ne se juxtaposent plus mais se superposent. Ils sont simultanés et non pas contigus. Les différentes couches de temps coexistent, les image-temps deviennent des images-cristal[31] – images qui portent en elles la scission du temps en un virtuel (où se conserve le passé) et un actuel (par où le présent passe), toujours contemporains. Le retour sur des lieux déjà filmés (par lui-même comme dans *En la ciudad de Sylvia* ou par un autre comme dans tous les autres films de la filmographie) ainsi que la réapparition de figures aimées (Manet, Hölderlin, Bresson, les nymphes, les souvenirs, le temps perdu, etc.) permettent au cinéaste de continuer de travailler l'intervalle, l'entre-deux (ou l'entre-plusieurs), de travailler dans le tempo différentiel qui sépare son œuvre des œuvres citées, évoquées ou invoquées. Répéter et revenir, permet au cinéaste de cultiver le passé non pour le reproduire mais plutôt en vue de produire de la différence, de produire dans la différence. L'écriture est toujours récriture, elle est habitée, hantée. La citation (comme le montage) se pense comme une addition qui affirme la singularité de chacun des éléments additionnés créant alors un élément inédit, absent des membres de l'opération (de nouveau donc : 1+1=3).

> Tel est d'ailleurs le sens de la citation langagière : la citation de tel ou tel objet n'a pas pour objet de reproduire de manière authentique ou authentifiée telle pensée, mais elle vise à produire un déplacement du contexte. Citer une pensée, c'est chercher à faire entendre, dans la pensée citée comme dans la pensée citante, et par le seul mode de présentation, ce que les deux pensées ne savaient pas vouloir dire et qu'elles disaient pourtant[32].

Dans son approche d'œuvres ou de figures aimées, la distance et l'écart sont des mouvements fondamentaux qui mettent en lumière le lien, la limite, le *et*, le trait d'union. Le mouvement différentiel dans lequel s'insère l'écriture du cinéaste pointe toujours vers un devenir, affirme que le passé n'est pas donné mais construit, nous permet de

[31] Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op.cit.*, chapitre 4.
[32] Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, *op. cit.*, p. 181.

revenir à un présent où nous n'avons jamais été – et qui n'a peut être jamais réellement existé. La citation et le retour indiquent la présence d'un temps gros de possibles, un temps hanté par des fantômes qui peuvent aussi bien être perçus comme des spectres de figures déjà mortes que comme des présences de figures pas encore nées. « Un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir[33]. » Laisser venir et revenir les fantômes, c'est alors autant repenser le passé, qu'ouvrir le futur et penser le possible (Derrida nous avait avertis : « penser la possibilité du spectre c'est penser le spectre comme possibilité[34] »). Le passé n'apparaît pas moins instable, vague et imprévu que l'avenir. « Il n'y a pas d'un côté le sens certain du passé, et l'incertitude du présent à venir. Puisque c'est le "temps du maintenant", comme dit Walter Benjamin, qui refait continuellement le passé, l'oublie ou le redécouvre selon ce que cherche un sujet[35]. » Dans le temps sculpté par le cinéma de José Luis Guerin l'origine n'est pas constituante mais constituée. Revenir dans un lieu, retourner dans un temps pour mieux pointer les présences spectrales qui hantent le présent (présences innombrables[36]), c'est aussi faire en sorte que, dans l'avenir, le spectre devienne réalité.

## User et ruser du temps

José Luis Guerin dessine le passé qui est devant lui. Il trace ainsi le chemin qui le fait s'engager dans l'avenir. Le présent devient l'origine, le point zéro[37]. Les retours qui ouvrent les films indiquent alors aussi un futur de la représentation, l'horizon d'une expérience, la perspective d'une écriture. Le passé se constitue en même temps que le présent. Au moment même où se produit le présent, se fixe un passé. Le passé est l'ombre du présent, le souvenir son dédoublement.

> Nous prétendons que la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côte du corps […]. Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître jamais, s'il ne se

[33] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 163.
[34] *Ibid.*, p. 33-34.
[35] Henri Meschonnic, *Modernité, modernité, op. cit* , p.36.
[36] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 220 : « On ne peut ni classer ni compter le fantôme, il est le nombre même, il est en nombre, innombrable comme le nombre, on ne peu pas compter sur lui ou avec lui. Il n'y en a qu'un et déjà il y en a trop. »
[37] Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps, op. cit.*, p. 34.

> crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent ne laisse aucune trace dans la mémoire ou c'est qu'il se dédouble à chaque instant, dans son jaillissement même.[38]

En commençant toujours par revenir, le cinéma de José Luis Guerin apparaît alors aussi comme un revenant, un spectre. « Question de répétition : un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir*[39]. ». Le cinéaste travaille et sculpte un temps disloqué, non pas seulement un temps aux jointures brisées mais un temps sans attaches solides, sans jointures précises et spécifiques. Par l'effet du spectre, le temps est déréglé, désajusté (« *The time is out of joint* »). Ce temps dévergondé c'est le temps des fantômes, et celui de la fantaisie. « Le rapport de la fantaisie au temps est d'une manière générale très important. On peut dire qu'une fantaisie flotte en quelque sorte entre trois temps, les trois moments de notre activité représentative. […] Passé, présent, avenir donc, comme enfilés sur le cordeau du désir qui les traverse[40]. » Le temps des fantômes et de la fantaisie est un temps où s'agitent et où agissent les *survivances*, un temps qui ne nie pas la mort mais la transgresse. L'anachronisme n'est donc pas une conservation du passé mais la possibilité de sa survivance. Ce temps à l'œuvre dans la filmographie du cinéaste indique également que ni la datation ni la nationalité ne donnent le proche et le lointain. Les frontières historiques et esthétiques communément admises apparaissent comme des limites friables et inopérantes. « On en retire de tout cela que les contemporains, souvent ne se comprennent pas mieux que les individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe – presque – pas[41]. » Par le temps anachronique qu'elle met en œuvre, l'œuvre de José Luis Guerin apparaît à la fois comme inactuelle (indéfinissable, inclassable ou même ringarde : « être moderne aujourd'hui c'est être absolument ringard[42] ») et contemporaine (« Le contemporain est l'inactuel[43] »). José Luis Guerin adopte sur son temps, sur son époque, le regard d'un revenant. Parler de fantômes, traiter avec eux pour les

[38] Henri Bergson, *L'Energie spirituelle*, Paris, PUF, 1964, p. 130-131.
[39] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 32.
[40] Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 39.
[41] Georges-Didi Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 15.
[42] Jacques Aumont, *Moderne ?*, *op. cit.*, p. 9.
[43] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 8.

accepter, les invoquer ou les conjurer c'est aussi avoir le réflexe de se faire peur, de se confronter à ses craintes, d'affronter ses hantises. La peur du cinéaste, la clôture asphyxiante qu'il semble craindre n'est pas celle du passé (qu'il déplace) mais celle qu'imposerait un présent qui ignorerait ses fantômes. L'anachronisme, le retour, l'avancement à reculons désignent alors le mouvement par lequel le cinéaste semble s'arracher à l'autorité d'un temps linéaire et d'un présent narcissique, replié sur lui-même et qui, trop content de son reflet (qu'il considère comme un horizon réjouissant), prive les vivants d'un avenir. La perception et l'acceptation des fantômes ouvrent ainsi le présent sans l'enfermer dans un passé ni boucher son avenir.

Le fantôme qui semble visiter le plus souvent et de façon intempestive les œuvres de José Luis Guerin est celui de la modernité – à moins que ce ne soit la hantise d'un romantisme déguisé. « Une hantise ? C'est quelque chose ou quelqu'un qui revient toujours, survit à tout, réapparaît de loin en loin, énonce une vérité quant à l'origine. C'est quelque chose ou quelqu'un que l'on ne peut oublier. Impossible, pourtant à clairement reconnaître[44]. » En invoquant ce fantôme de la modernité, le cinéma de José Luis Guerin semble aussi affirmer la mort de cette modernité, en porter le deuil pour mieux la déconstruire, la critiquer, la reconstruire. « Fondamentalement déconstructrice, comme le souligne à plusieurs reprises Derrida, *l'hétérochronie du fantôme déconstruit également la modernité qu'elle est censée désigner*. […] L'un des traits constants de la modernité serait ainsi d'être toujours en deuil d'elle-même, confrontée à ses propres spectres[45]. » C'est en portant le deuil de la modernité que le cinéma hanté de José Luis Guerin apparaît alors comme le plus moderne des cinémas. La modernité n'est « jamais contemporaine d'elle-même, mais se révèle hantée par une doublure projetée dans le passé et dans l'avenir[46]. » Le cinéma de José Luis Guerin ne se présente donc pas en rupture avec le passé mais bien plus en rupture avec une certaine conception du passé (il affirme que le passé n'est pas derrière mais devant). « Par là se montre que la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture. Mais *l'abolition de*

[44] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit*., p. 28-29.
[45] Raphaëlle Guidée, « La modernité hantée », *Otrante, Hantologies : les fantômes et la modernité*, n°25, Raphaëlle Guidée, Denis Mellier (dir.), Paris, Kimé, 2009, p. 14[…] p. 17.
[46] Jean-Michel Rabaté, *La pénultième est morte*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 10.

*l'opposition entre l'ancien et le nouveau*. C'est pourquoi il importe d'y préserver le recours à la pluralité. Toute réduction de la pluralité au dualisme fait retomber dans le sens le plus pauvre, et le plus ancien, du moderne[47]. » La modernité qui traverse l'œuvre du cinéaste apparaît « non plus comme opposition aux temps anciens, mais comme désaccord avec le temps présent[48]». Bien que le spectre soit l'anagramme de respect, il ne faut donc pas voir dans les figures qui hantent l'œuvre de José Luis Guerin des modèles intouchables qu'il faudrait traiter avec égards et révérences. La modernité hante le cinéma de José Luis Guerin qui ne s'en trouve pas intimidé et qui ne se gêne pas pour la revoir, qui semble l'invoquer et l'accueillir pour mieux la repousser et élargir ses limites. « Comme tous ceux qui sont occupés par des spectres, il ne les accueille que pour les chasser. Dès qu'il y a du spectre, l'hospitalité et l'exclusion vont de pair. On n'est occupé par les fantômes qu'en étant occupé à les exorciser, à les mettre à la porte[49]. »

Par le temps qu'elle travaille et les fantômes qui la travaillent, l'œuvre de José Luis Guerin apparaît donc comme inactuelle et, par là même, moderne. C'est aussi par son caractère anachronique et achronique que cette filmographie se présente comme véritablement contemporaine. « Achronique (ou acronyque) » est un adjectif employé en astronomie. Il s'emploie pour parler d'un astre qui se trouve, à son lever ou à son coucher, du côté du ciel opposé au soleil. L'un se lève quand l'autre se couche. C'est le contretemps. Le rendez-vous est fait pour être manqué (« Le soleil a rendez-vous avec la lune, mais la lune ne le sait pas et le soleil l'attend... »), mais le rendez-vous peut aussi avoir lieu – c'est l'éclipse. Achronique, la position de José Luis Guerin est toujours dans l'ombre et avance à contretemps. L'œuvre cinématographique de José Luis Guerin est lunaire, sans doute plus proche du fantastique – du fantôme, du fantasme et de la fantaisie – que du « réel ». Enfin, être achronique suppose aussi d'être toujours en mouvement.

[47] Henri Meschonnic, *Modernité, modernité, op. cit* , p. 76.
[48] H. R. Jauss cité par Henri Meschonnic, *Ibid*., p. 37.
[49] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 223.

## Le temps des fantômes

Dépassant les limites communément fixées et se déployant dans un espace interstitiel, l'œuvre de José Luis Guerin provoque un trouble dans l'histoire du cinéma espagnol, nous renvoie à une conception de l'histoire du cinéma comme une histoire hantée. L'œuvre du cinéaste déplace les frontières et nous invite alors à penser autrement l'origine et à concevoir de nouveaux seuils théoriques.

> Une histoire de l'art capable d'inventer – au double sens du verbe, imaginatif et archéologique – de "nouveaux objets originaires" sera donc une histoire de l'art capable de créer des tourbillons, des fractures, des déchirures dans le savoir même qu'elle se donne pour tâche de produire. Nommons cela une capacité à créer de *nouveaux seuils théoriques* dans la discipline[50].

Les catégories et périodes engendrées par notre conception classique du cinéma (cinéma documentaire, de fiction, d'essai ; cinéma classique, moderne, postmoderne) apparaissent comme des limites idéales auxquelles ne semblent correspondre véritablement aucun film. Dans les films de José Luis Guerin le temps est libéré de la narration (images-temps et images-cristal), le temps ne cesse de revenir et avec lui, certaines formes et certaines figures. Lorsque les formes survivent, l'histoire s'ouvre[51], les frontières se délitent, le savoir se met en mouvement. Déjà dans le premier chapitre de cette thèse, en considérant les contours de l'œuvre et son ombre portée dans son contexte par les lumières de la critique et de la théorie, été évoqué la nécessité de sortir la filmographie de José Luis Guerin des classifications tabulaires et de l'histoire linéaire dans laquelle on tente souvent de l'intégrer et où on n'arrive pas à la faire entrer – reconduisant toujours le cinéaste à la frontière. Peut-être aurions-nous intérêt à intégrer dans nos histoires et nos conceptions du cinéma l'interprétation du temps et de l'histoire que propose le cinéaste « car son jeu de transformations, pour être subjectif n'en est pas moins rigoureux[52] ». Il nous faudrait alors, pour penser l'histoire, penser une topographie complexe, trouble et vertigineuse, une structure qui permettrait de percevoir (sans jamais vraiment les saisir) la coexistence des temps, l'anachronisme, la présence des spectres

[50] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 83.
[51] Voir *Idem, L'Image survivante, op. cit.*, p. 34-50.
[52] *Idem, Devant l'image, op. cit.*, p. 51.

(indénombrables et informes). Il faudrait chercher une composition qui nous permette de considérer le trouble de l'histoire du cinéma, de nous « tenir entre ces images, sinon pour les voir toutes, au moins pour les penser ensemble[53]. » Le dodécaèdre de Poincaré évoqué dans le premier chapitre de cette thèse pourrait être exploré, il nous permettrait de « refuser l'alternative entre une histoire cyclique ou répétitive […] et une histoire linéaire, progressive, irréversible et cumulative. Nous ne pouvons nous représenter le temps ni comme un cercle ni comme une ligne, mais plutôt comme une boucle infinie[54]. ». Il serait intéressant de penser l'histoire du cinéma sans résoudre ou subsumer la complexité et l'impureté du temps anachronique qui la travaille mais en tentant plutôt d'en proposer une organisation et une diffusion, spatialement, rythmiquement. L'histoire deviendrait plurielle, proche de celle(s) que propose Godard dans son *Histoire(s) du cinéma*. Cette conception du temps et de l'histoire nous inviterait alors aussi à penser un *savoir-montage*, comme l'avait fait Aby Warburg (Hambourg, 1866-1929) dans son histoire de l'art (son atlas *Mnémosyne*), « une histoire de fantômes pour grande personne[55] ».

> Inventer un *savoir-montage*, s'agissant de l'histoire de l'art, c'était renoncer d'un coup aux schémas évolutifs – et téléologiques – en vigueur depuis Vasari : Warburg a pu « monter », et de façon tranchante, Giotto avec Ghirlandaio, il n'essaie jamais de nous faire le roman des « influences » et du « progrès » artistique de l'un à l'autre. Inventer un *savoir-montage*, c'était donc renoncer à des matrices d'intelligibilité, briser de séculaires garde-fous. C'était créer, avec ce mouvement, avec cette nouvelle « allure » du savoir, une possibilité du vertige[56].

Pour considérer l'œuvre de José Luis Guerin, peut-on continuer de penser l'histoire du cinéma comme une suite chronologique de présents ? Peut-on continuer de fermer des frontières (spatiales ou

[53] Raymond Bellour, « Vers toutes les images », préface du livre de Karl Sierek, *Images oiseaux*, traduit de l'allemand par Pierre Rush, Paris, Klincsieck, 2009, p. 13.
[54] Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps*, Paris, Seuil, 2000, p. 122. Voir aussi Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, *op. cit*., p. 27 : « Aussi a-t-on bien affaire à des arabesques, c'est-à-dire à des courbes de lignes, à des vrilles, à des spirales ou volutes qui reviennent, retournent sur elles-mêmes et rendent indistinctes, comme en un labyrinthe, le début et la fin, l'entrée et la sortie du temps ».
[55] Aby Warburg parlant de sa conception de l'histoire de l'art, cité par Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 88.
[56] Georges Didi-Huberman, « Savoir-mouvement », préface au livre de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 12-14.

esthétiques) ? La spectralité à l'œuvre dans la filmographie de José Luis Guerin et la conception du temps qu'elle renvoie (vertigineuse) nous invite à douter de l'ordre rassurant des présents et des frontières établies entre le proche et le lointain, le virtuel et l'actuel, le réel et l'irréel. Pour considérer la place du cinéma de José Luis Guerin dans une histoire du cinéma, on devrait sans doute plutôt, suivant la démarche d'Aby Warburg, penser une histoire de l'art désorientée, substituer au *modèle naturel* de l'histoire positiviste et idéaliste (vie/mort) un *modèle culturel* (formation complexe, rhizomatique et stratifiée du temps) *fantomal* (où les temps s'expriment par hantise, revenances, survivances, rémanences) et *symptomal* (« où le devenir des formes [doit] s'analyser comme un ensemble de processus tensifs[57] ») de l'histoire. Un *modèle anachronique* qui anachronise le présent (résistance à l'esprit du temps), anachronise le passé (qui est une création du présent) et anachronise le futur (éternel retour du même – mais pas au même). Cela impliquerait alors de questionner nos conceptions les plus solides : quelle conception du cinéma admet qu'on en fasse l'histoire ? Et quelle conception de l'histoire admet qu'on l'applique aux œuvres de cinéma[58] ? Il faudrait alors penser l'histoire du cinéma contre une certaine notion du cinéma et une certaine notion de l'histoire. En reprenant les termes de Georges Didi-Huberman, on peut dire que c'est sans doute l'histoire *du* cinéma au sens génitif subjectif – où c'est le cinéma lui-même qui porte son histoire – et non pas au sens génitif objectif – où le cinéma est d'abord compris comme l'objet d'une discipline historique – qui autorisera les rencontres.

> On confond, on rabat bien trop souvent ces deux acceptions de l'histoire, sans doute dans le rêve où l'on se place d'une discipline objective qui parlerait tout entière au nom d'une pratique subjective. Il n'en est évidemment pas ainsi. L'histoire du cinéma au sens subjectif est trop souvent ignorée par la discipline objective, alors qu'elle la précède et la conditionne[59].

Les surfaces de friction, la croisée des chemins mériteraient donc toute notre attention. Les œuvres gagneraient à être considérées davantage comme des processus, des champs de force (*energeia*) que comme des produits ou des états (*ergon*)[60]. Les fantômes et les

[57] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit*., p. 28.
[58] Voir *Ibid*, p. 15 et *idem*, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 167-172.
[59] *Idem*, *Devant l'image*, *op. cit*., p. 51.
[60] Karl Sierek, *Images oiseaux*, *op. cit*., p. 50.

symptômes seraient considérés. « Ils sont toujours *là*, les spectres, même s'ils n'existent pas, même s'ils ne sont plus, même s'ils ne sont pas encore. Ils nous donnent à repenser le "là" dés qu'on ouvre la bouche, même dans un colloque et surtout quand on y parle une langue étrangère : "*Thou art a scholar ; speak to it, Horatio*" [61]». La spectralité deviendrait aussi un outil heuristique pour penser l'histoire du cinéma et ses paradoxes[62], la mobilité, les mouvements. « Tal sería, en sus resonancias griegas y su dimensión espectral, el auténtico espejo para el cine europeo: una deriva transnacional, un asunto de trayectorias, de lenguas que se cruzan sin comunicarse. A la postre, un paisaje extraño donde la gente se pierde y donde nunca se llega a encontrar tierra firme[63]. »

## La voie du symptôme

Si la difficulté à définir « est toujours symptôme avant même qu'on sache de quoi[64] », nous venons de voir qu'elle pouvait être, dans notre cas, le symptôme d'une conception du temps et d'une conception de l'histoire inappropriées. La difficulté à définir le cinéma de José Luis Guerin, à le classer et à l'intégrer dans une histoire du cinéma espagnol fait apparaître cette œuvre elle-même comme un symptôme, « un trait d'exception, une chose déplacée[65] », « l'étrange conjonction de la différence et de la répétition[66]». Alors, en suivant la trajectoire artistique de José Luis Guerin (la voie d'un symptôme) on pourrait percevoir des œuvres oubliées, manquées par l'histoire du cinéma espagnol (la voix des fantômes). « La voie du symptôme serait-elle la meilleure façon d'entendre la voix des fantômes[67] ? »

Les fantômes qui surgissent sur le chemin tracé par José Luis Guerin, apparaissent alors comme les symptômes (corolaires du travail de l'oubli) d'une pathologie de la production du cinéma espagnol, production atteinte selon Àngel Quintana de deux maux dont le premier est « lié à l'histoire de son cinéma, passé directement du classicisme (les

[61] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 279.
[62] Voir Raphaëlle Guidée, « La modernité hantée », *loc. cit.*, p. 12.
[63] Domènec Font, *Paisajes de la modernidad, op. cit*., p. 257.
[64] Henri Meschonnic, *Modernité, modernité, op. cit* , p. 35.
[65] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit*., p. 57.
[66] *Idem, Devant le temps, op. cit.*, p. 43.
[67] *Idem, L'Image survivante, op. cit.*, p. 58.

adaptations littéraires et le cinéma académique) à la postmodernité (Pedro Almodóvar), évacuant la modernité[68] ». Le cinéma de José Luis Guerin fait résonner les appels du lointain, semble répondre aux attentes du passé et reprendre l'impossible – ce qui aurait pu être mais ne put être, ce qui fut empêché : cinéma moderne, cinéma d'essai, cinéma documentaire, cinéma expérimental et cinéma poétique en Espagne. Le cinéma de José Luis Guerin par son caractère déplacé, transnational, anachronique et achronique, actualise un passé oublié, fait du présent un point critique d'où tout reconsidérer. Car, si la production espagnole n'a pas vraiment connu de modernité cinématographique pour des raisons politiques, industrielles, esthétiques et idéologiques (fermeture et repli de la dictature ; industrie faible et rachitique ; hermétisme et peur de la nouveauté, conservatisme dur, autosatisfaction), cela n'a toutefois pas empêché certains cinéastes de se lancer dans des pratiques et des réalisations modernes[69] – avec plus ou moins de succès.

Le temps symptomal dans lequel nous fait entrer la considération de l'œuvre de José Luis Guerin nous donne à percevoir non l'écoulement du temps mais son écroulement. « Les lignes, les mouvements, les liens, les directions, tout se déchire en intervalles, en crevasses, en glissements de terrain. Le résultat est anachronismes, déphasages, latences, retards, après-coup[70]. » Ce qui ne fut pas possible en son temps devient un horizon, une possibilité. La voie du symptôme nous ramène aux fantômes dont on ne distingue plus l'à-venir et le revenir. Les fantômes sont l'avenir, ils sont étroitement liés au symptôme – contrecoup de l'oubli. « Qu'est-ce qu'en effet, qu'un symptôme, sinon le signe inattendu, non familier, souvent intense et toujours disruptif, qui annonce

[68] Àngel Quintana, « Contre les racines d'un certain cinéma espagnol », *Cahiers du cinéma*, n° 621, mars 2007, p. 22.

[69] Plutôt que de proposer une liste de noms propres (de A comme Aguirre à Z comme Zulueta) des cinéastes qui se sont lancés dans les chemins du cinéma moderne, du cinéma expérimental, du cinéma d'essai ou du cinéma poétique, je préfère renvoyer à quelques ouvrages fondamentaux : Eugeni Bonet, Miguel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1983 ; Esteve Riambau, Casimiro Torreiro, *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1999 ; Josep María Català *et al.*, *Imagen, memoria y fascinación*, *op. cit.* ; Domènec Font, *Paisajes de la modernidad*, *op. cit.* ( particulièrement p. 52-53) ; Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde, *Los "nuevos cines" en España*, Valencia, IVAC, 2003 ; Santos Zunzunegui, *Los felices sesenta*, Barcelona, Paidós, 2005 et Román Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, *op. cit.* Voir aussi le catalogue (DVD+livret) du cycle de cinéma itinérant, *Del extásis al arrebato, 50 años del otro cine español*, Andrés Hispano, Antoni Pinent (dir.), *op. cit.*

[70] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 319.

*visuellement* quelque chose *qui n'est pas encore visible*, quelque chose que nous ne connaissons pas encore[71] ? » En laissant parler les spectres, l'œuvre de Guerin témoigne ainsi autant d'un passé vivant (revenant), que d'un futur possible (à venir). Les fantômes sont lourds de promesses car l'héritage n'est pas donné mais choisi – le fantôme de la modernité deviendra-t-il réalité ?

> L'héritage n'est jamais un donné, c'est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers. […] Hölderlin le dit si bien, nous ne pouvons qu'en témoigner. Témoigner, ce serait témoigner de ce que nous sommes en tant que nous en héritons, et, voilà le cercle, voilà la chance ou la finitude, nous héritons de cela même qui nous permet d'en témoigner[72].

C'est en actualisant les possibilités empêchées du passé que le cinéma de José Luis Guerin affirme la force d'actualité (la force actualisante) de son inactualité. Ce qui ne put être en son temps arrive maintenant. Et tout peut (re)commencer :

> Arrivant tard le soir, plus tard que tout, il sera peut-être enfin à l'heure : "Ce qui est véritablement actuel vient toujours à l'heure. Bien plus, la soirée ne peut commencer avant que ne soit arrivé cet hôte très attardé. On aboutit ici à une arabesque en forme de philosophie de l'histoire autour de la splendide formule prussienne : 'plus le soir avance, plus les hôtes sont beaux'[73].

Le cinéma de José Luis Guerin nous permet de penser ce qui, n'arrivant pas à temps, permet l'histoire. La temporalité du symptôme (conflit et compromis) c'est le temps des survivances, le temps des fantômes. La modernité est le fantôme qui hante le cinéma de José Luis Guerin. Elle est aussi la hantise de la production cinématographique espagnole. Incomprise, elle ne cesse d'y faire retour. La modernité c'est l'autre, une image, un spectre avec un nom propre (*Sylvia* ?). « Aimer l'autre dans son nom davantage encore que dans sa chair, c'est aimer l'autre en "image", comme s'il avait déjà disparu, c'est regarder l'autre

[71] *Idem, Devant le temps, op. cit.*, p. 221.
[72] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 94.
[73] Françoise Proust citant Walter Benjamin, *L'Histoire à contretemps, op. cit.*, p. 39.

par-delà l’autre, dans le lointain, dans un lointain à la fois antérieur et postérieur au présent de l’amour[74]. »

[74] *Ibid.*, p. 151.

*La question attend la réponse, mais la réponse n'apaise pas la question et, même si elle y met fin, elle ne met pas fin à l'attente qui est la question de la question. […] Seulement la réponse, répondant, doit reprendre en elle l'essence de la question, qui n'est pas éteinte par ce qui y répond. Maurice Blanchot*[1]

# CONCLUSION

## Volutes

Comme l'indiquait l'exergue de l'introduction, la rédaction de cette thèse a été une expérience, une recherche – et non simplement l'exposé des résultats d'une recherche. J'ai voulu mener cette étude pour arriver à éprouver et à penser quelque chose de cette chose que je voulais tant penser et explorer : le cinéma de José Luis Guerin, son écriture. Comme le présageait l'épigraphe du premier chapitre, le cercle a été notre roue (circulation autour de l'œuvre et dans les films), notre route fut spirale : au dernier chapitre nous sommes revenus vers notre point de départ (le tour et le tout de l'œuvre – jamais égal à la somme de ses parties). Ce chemin nous a conduits à nous enrouler autour de notre objet d'étude, dont une bonne partie n'a cessé de se glisser entre les circonvolutions de notre avancée hélicoïdale. Cette conclusion ne pourra donc s'entendre que comme l'écho prolongé de l'introduction. Traditionnelle, conventionnelle, elle propose de rappeler le cheminement effectué au cours de ce travail, de faire le bilan de cette recherche et de dessiner son horizon – perspectives et ouvertures.

[1] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 16.

## Parcours

Entre le début de ce travail (hiver 2005) et le jour de sa présentation (été 2010), l'œuvre de José Luis Guerin a continué de se développer. Sa diffusion n'a cessé de s'étendre, entraînant de la sorte plusieurs difficultés méthodologiques ainsi que de nombreux avantages et bénéfices. Tout d'abord, le corpus d'œuvres étudiées s'est accru de façon importante tant au niveau du nombre de films analysés (le cinéaste a réalisé deux longs métrages et une exposition entre le début et la fin de cette thèse) qu'au niveau des documents disponibles au sujet du cinéma de José Luis Guerin – un coffret DVD sorti en juillet 2008 a assuré une plus large diffusion de l'œuvre qui, jusque là, restait mal connue ; plusieurs articles sont alors parus. Les étapes d'analyses filmiques ont alterné avec les recherches « sur le terrain » (tournage, montage et sorties des films) et les recherches bibliographiques. Ces phases, distinctes et complémentaires, se sont ainsi nourries de façon incessante les unes les autres.

Le fait d'analyser une œuvre en construction m'a donc permis d'examiner au plus près son évolution, d'assister à son élaboration (j'ai pu participer au tournage et au montage de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* et de *En la ciudad de Sylvia*, à la réalisation de l'exposition *Las mujeres que no conocemos* – à Venise et au CCCB – et ai également suivi, de plus loin, l'élaboration du film *Guest* dont la sortie est prévue pour l'automne 2010 ). Outre l'apport de précieuses connaissances sur les films en train de se faire, cette expérience m'a aussi aidé à mieux comprendre le processus de réalisation des films précédents.

Ces différents mouvements du terrain de recherche peuvent, à leurs manières, expliquer les mouvements de cette thèse. En effet, comme annoncé dans l'introduction, j'ai tenu à faire l'expérience de l'œuvre, à « faire avec » – d'où l'approche pas à pas. J'ai voulu m'y plonger tout en la laissant m'échapper. Pour réussir cette douce immersion, il est apparu nécessaire de suivre les mouvements et le dynamisme de l'œuvre et je me suis astreinte à ne pas (trop) former cet objet d'étude à l'image de mes attentes et de mon savoir. Plutôt que de présenter une explication de l'œuvre, j'ai préféré en proposer une implication.

Aussi, cette recherche s'est déroulée patiemment, en trois temps deux mouvements : 1- considérer l'ensemble de l'œuvre (l'œuvre dépasse la somme de ses parties), 2- Considérer les parties de l'ensemble (l'œuvre est inférieure à la somme de ses parties) et 3- *re*considérer l'ensemble (l'œuvre est à la fois plus et moins que la somme de ses parties). La méthode choisie (l'approche) a voulu répondre à la problématique de cette thèse, dont le souci principal était de considérer la pluralité, l'épaisseur et l'ouverture de l'œuvre de José Luis Guerin, de prendre en compte la complexité de cette filmographie pour mieux en rendre compte.

Le premier chapitre nous a permis d'appréhender les caractéristiques de la filmographie et d'observer les spécificités de l'œuvre relevées par les théoriciens, historiens, analystes et critiques qui s'y étaient déjà penchés. Nous avons ainsi pu considérer la situation de l'œuvre dans son contexte historique, esthétique et industriel. Ces différentes considérations nous ont ensuite incités à interroger les conceptions qui dirigeaient nos idées reçues au sujet de l'œuvre et à en esquisser d'autres.

Les analyses de chacun des longs métrages de la filmographie de José Luis Guerin (chapitres 2 à 6) nous ont permis de mieux connaître, appréhender et comprendre les spécificités de chaque film, de mieux saisir leurs caractéristiques formelles, esthétiques et thématiques ainsi que de concevoir les stratégies à l'œuvre dans leurs processus de création. Le fait d'avoir considéré chaque film comme autant de fils extirpés de leur toile commune a donc favorisé un regard attentif aux mouvements et à la complexité de l'œuvre, aux particularités de l'étoffe, aux plis du tissu.

Le dernier chapitre a voulu honorer le rendez-vous fixé au début de la thèse. Nous avons alors (re)considéré l'œuvre dans son ensemble et l'avons appréhendée comme un ensemble complexe en nous intéressant spécifiquement à ce qui se passe entre les films et qui se retrouve dans chacun d'eux. *Le temps des fantômes* est alors apparu comme la réponse (lourde de questions) à la problématique de ce travail. Anachronique, fantastique, virtuel, irréel, troublant et déphasant, ce temps à l'œuvre dans la démarche, l'écriture et la filmographie du cinéaste fonde, en partie, le caractère insaisissable, inactuel et déplacé de l'œuvre. Ce temps

des fantômes travaillant aussi l'œuvre elle-même et l'histoire dans laquelle elle s'inscrit, il nous a poussés à considérer son activité dans l'histoire du cinéma espagnol – le temps du symptôme.

Inclassable car inactuelle (moderne), insaisissable car mouvante (forme essai), largement ignorée pour son caractère anachronique et achronique (lunaire, à contretemps), l'œuvre est alors apparue comme profondément contemporaine. La démarche du cinéaste s'est révélée comme une avancée dessinant le passé et amorçant l'avenir. Le présent de l'œuvre est apparu comme le moment zéro, le moment où tout est à recommencer : le temps du retour et du renouvellement.

**Réserves, avancées et perspectives**

Cette méthode ne satisfera sans doute pas l'esprit synthétique qui aurait voulu comprendre l'œuvre à travers une structure constituante, orientée et rassurante (« Réalité et fiction dans le cinéma de José Luis Guerin », « Rêves et fantasmes dans l'œuvre... »). Mais, cela a été maintes fois répété, là n'était pas le but de ce travail. Le risque pris en évitant le droit chemin de ce qui fonctionne assez bien (les analyses axées et synthétisantes offrent souvent de beaux résultats) a conduit à une structure vaporeuse (pas d'axes globalisants et unifiants, pas de synthèse étendue) qui a précisément permis d'approcher le caractère insaisissable et mouvant de l'œuvre. À la fois trop ordonnée (l'analyse film par film peut apparaître comme un paquetage fastidieux) et trop légère (ce même paquetage peut sembler très facile), cette approche a pourtant aidé à considérer la densité de l'œuvre, son étoilement, sa complexité. Cette méthode a favorisé une meilleure connaissance de la filmographie, une meilleure compréhension de ce qui s'y passe et de ce qu'elle rejoue. Elle nous a permis de comprendre l'œuvre sans pour autant la saisir ni la réduire. Elle nous a également conduits à revoir nos premières impressions et considérations. Il va sans dire que cette première approche de l'œuvre de José Luis Guerin demande à être étendue, complétée et augmentée – que ce soit par la critique ou le prolongement de certains points soulevés ou encore par l'indication de nouvelles entrées. Ce premier travail devrait permettre aux futures analyses de cette œuvre en mouvement de s'orienter dans son tissu complexe, ouvert et étoilé.

Le fantasme, la fantaisie, les fantômes et le fantastique se sont donc présentés comme les véritables grands protagonistes du cinéma de José Luis Guerin. Ils ont ouvert son horizon esthétique et historique. La possibilité de voir les fantômes à l'œuvre dans le cinéma de José Luis Guerin a en effet permis de penser de façon large le cinéma documentaire et de considérer de façon plus étendue l'histoire du cinéma dans laquelle s'inscrit cette oeuvre. Les fantômes sont apparus comme des possibilités.

> Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes – ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité. Il n'y a jamais eu de scholar qui, en tant que tel, ne croie à la distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non-effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être (*to be or not to be*, selon la lecture conventionnelle), à l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, par exemple sous la forme de l'objectivité […] Un autre *scholar* […] serait enfin capable, au-delà de l'opposition entre présence et non-présence, effectivité et ineffectivité, vie et non-vie, de penser la possibilité du spectre, le spectre comme possibilité[2].

Cette traversée du tissu de l'œuvre ainsi que les différentes considérations développées autour de sa situation dans son contexte, nous ont amenés à faire quelques pas dans le terrain de la théorie et de l'historiographie. Les idées esquissées pourraient être menées à bout afin d'en vérifier les mérites et les faiblesses. Cette étude devrait ainsi pouvoir être prolongée dans le terrain de l'historiographie et de la théorie du cinéma espagnol. L'analyse, l'histoire et la théorie sont en effet des pratiques complémentaires de la recherche en cinéma. Souvent embrassées, elles se nourrissent du même terreau, sont drainées par les mêmes eaux. Elles permettent, ensemble, de penser le cinéma, son histoire, son parcours, son corps, ses frictions, les rencontres qui y ont lieu. Elles nous aident alors aussi à mieux voir les films car, comme le rappelle la fin du film *Les Lumières de la ville* (*City lights*, 1931) de Charlie Chaplin, nos yeux seuls ne voient rien, c'est notre esprit qui voit par le truchement de nos yeux : « You can see now ? ».

[2] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 33-34.

# ANNEXES

## 1. Pré-filmographie : 1975-1982

Les informations proposées pour chaque film de cette pré-filmographie proviennent principalement des 100 premières pages du livre *Surcando en el jardín dorado* – maintes fois cité au début de cette thèse. Les différents articles publiés sur l'œuvre de José Luis Guerin (voir bibliographie) ont parfois permis de compléter les informations de ce livre – lorsque c'est le cas, les références sont indiquées.

| **1975 La hagonía de Agustín** |
|---|
| Réalisation et montage: José Luis Guerin |
| Chef opérateur: Manuel Huerga |
| Interprète: un scarabée |
| Format : Super 8, couleur. Son magnétique |
| Durée : 14 minutes |

C'est à l'âge de quinze ans que José Luis Guerin réalise son premier court métrage : *La hagonía de Agustín*. *Agonía* avec un « *h* » comme pour affirmer sa position d'enfant terrible, autodidacte, ayant refusé toute insertion dans un système scolaire. Ce court métrage est né, selon le cinéaste, de la frustration de ne pouvoir réaliser un film avec des acteurs professionnels, une mise en scène, etc. Il est le fruit de: « ¡Esas maravillosas frustraciones que incitan uno a pensar, imaginar soluciones mucho más creativas ![1] » Le film montre la persécution d'un scarabée appelé Agustín, torturé par une main sadique et assassine. À la fin du film, Agustín meurt écrasé entre les pages d'un livre épais. Son assassin,

[1] José Luis Guerin, « Els curtmetrages », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 76.

détendu, fume une cigarette en écoutant une chanson de *Los Diablos.* Selon les critiques de l'époque, le film comportait de belles trouvailles comme le moment de la première apparition du scarabée sur l'image d'une voie ferrée, image identifiée comme telle que bien plus tard (le scarabée n'avance pas sur une voie ferrée mais sur la photographie d'une voie ferrée)[2].

Le tournage de ce premier film se déroula dans un espace restreint, un microcosme de 50 cm carré dans lequel étaient disposés tous les éléments : le scarabée, une toile, une cassette, le tabac, un livre, et même les titre du générique (écrits sur les pages d'un petit carnet) qui restaient là, comme éléments supplémentaires du plateau improvisé. Le titre tout comme le sujet de ce premier film révèlent la position de José Luis Guerin au sein de son contexte culturel. Le jeune cinéaste affirme son refus de l'ordre culturel établi et semble refuser son caractère figé et conservateur (l'*hagonie* du scarabée Augustin qui meurt écrasé entre les pages d'un gros livre en serait une allusion). Ce scénario sadique permet également au jeune cinéaste de questionner un aspect formel et de longue tradition dans l'histoire du cinéma expérimental: la profondeur de l'image dans le code représentatif et illusionniste du cinéma[3]. José Luis Guerin joue avec la superficie et le relief, malmène le spectateur, l'embrouille entre l'espace bi- et tridimensionnel.

Certains furent sensibles à ce film « cruel y original[4] » qui présente quelques « pequeñas deficiencias técnicas de cámara y de montaje » mais qui « por lo demás, conceptual y estructuralmente, revela una construcción visual y sonora notablemente sólida y original[5] ».

[2] Une copie d'un photogramme de ce plan a fait la couverture de la revue *Cabeza Borradora*, n°3, printemps 2004.
[3] Eugeni Bonet, « Práctica fílmica y vanguardia artística en España », *Surcando en el jardín dorado, op. cit*., p. 39.
[4] Juan Buffil, « Furvus », *Ibid.*, p. 40.
[5] Eugeni Bonet, « Práctica fílmica y vanguardia artística en España », *loc. cit*., p. 39.

| 1976 Furvus |
|---|
| Réalisation et montage: José Luis Guerin |
| Chefs opérateurs: José Luis Guerin et Manuel Huerga |
| Interprètes: Ana Muñoz Suay, Ana Carroggio |
| Format : Super 8, couleur. Son magnétique |
| Durée : 14 minutes |

Le manque de matériel filmé (José Luis Guerin ne possède pas encore de caméra, il ne connaît pas d'acteurs disponibles,…) pousse le jeune réalisateur à chercher de nouvelles solutions. « En este caso toma apariencia de collage[6]. » *Furvus* se rapproche alors de la pratique du *found footage*, pratique développée plus particulièrement par les cinéastes russes des années 1930 et les cinéastes expérimentaux. *Furvus* propose un jeu lyrique sur les représentations de la vie et la mort. Dans le film, après la mort il y a le « rien », le « vide » (la « nada », el « vacío »[7]) représentés par de longs morceaux de celluloïd noir (ce qui pourrait rappeler les dernières images d u film de Robert Bresson, *Mouchette*, 1967, qui se termine également par un moment d'écran noir après que la jeune Mouchette s'est jetée dans le fleuve).

Avec ce film, José Luis Guerin commence également à expérimenter des associations de musique sacrée et lyrique avec de belles images. D'aucun ont considéré *Furvus* comme un hommage a Carlos Saura « reproduciendo la banda sonora de estos filmes [*La prima Angélica* y *Cría cuervos*] o imitando las voces de Geraldine Chaplin y Ana Torrent[8] », et d'autres ont pu y voir un hommage à Géraldine Chaplin[9] que le cinéaste admirait profondément à l'époque.

[6] José Luis Guerin, « Els curtmetrages », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 76.
[7] *Ibid*., p. 77.
[8] Matías Antolín, *Cine marginal en España. Semana internacional de cine de Valladolid*, 1979, p. 118, *in Ibid.*
[9] Sara Torres, *Nosferatu*, n°9, *op. cit.*, p. 41.

| 1976 - 1978 Film familiar |
|---|
| Réalisation, photographie et montage: José Luis Guerin (b. /n) |
| Interprètes: Ana, Daniela, Ana, Azucena, Isabel, Mara, Paz |
| Format : Super 8, noir et blanc |
| Durée : Total de 180 minutes dont 60 muettes |

Entre 1976 et 1978 José Luis Guerin réalise, tourne et monte *Film familiar*. Il s'agit cette fois d'une série de « diarios filmados » (journaux filmés) en noir et blanc. L'intérêt porté à la personne filmée, l'enregistrement minutieux des portraits, des regards, des corps et des gestes quotidiens pourraient être les grands traits de ce film. Des images « banales » (Daniela prend son petit déjeuner, Azucena se coiffe...), d'autres délirantes, toutes exposées dans une expression sincère, loin des prétentions d'« auteur » qui torturaient le cinéaste dans ses films précédents. Avec ce film, José Luis Guerin désirait simplement témoigner de certains instants, détails et attitudes, spontanément attrapés auprès d'une amie. Lors de la projection, ces images, ces moments intimes, exigent de la part du « lecteur-spectateur » l'élaboration mentale d'une mise en scène. Si le spectateur n'exerce pas ce travail de lecture il deviendra alors un simple voyeur, observant des filles qui, bien qu'elles soient uniques, agissent comme toutes les autres[10].

Certaines images de ces films ont été présentées dans l'exposition *Las mujeres que no conocemos* que le cinéaste proposa à la Biennale Artistique de Venise en 2007.

[10] *Ibid.*, p. 80 : Synthèse d'informations données par le cinéaste.

| 1977 El orificio de la luz |
| --- |
| Réalisation, photographie et montage: José Luis Guerin |
| Partition sonore: Manuel Huerga |
| Format : Super 8, couleur, son magnétique |
| Durée : 8 minutes |

Dans ce film expérimental, José Luis Guerin propose sa définition du moment de la projection cinématographique, un hommage fondé sur la contemplation de la lumière. *El orificio de la luz* laisse une large place à l'interprétation du spectateur qui devient créateur ou du moins co-réalisateur du film. Parlant de ce film, le cinéaste déclare que les pratiques d'Anthony McCall qui était passé à cette époque par Barcelone pour montrer ses expériences d'*expanded cinema* ont certainement pu l'influencer. La bande sonore (que José Luis Guerin qualifie de « fantastique[11] ») est signée Manuel Huerga.

[11] « Entrevistes amb J. L. Guerin », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 79.

| 1977 Elogio a las musas |
|---|
| Réalisation, photographie et montage: José Luis Guerin |
| Interprète: Ana Carroggio |
| Format : Super 8, couleur et noir et blanc. Son magnétique |
| Durée : 70 minutes |

| 1978 La dramática pubertad de Alicia |
|---|
| Réalisation, scénario, photographie et montage : José Luis Guerin |
| Interprètes: Ana Ricart, Belén González, Natxo |
| Format : Super8, couleur. |
| Durée : 100 minutes |

| 1977 ou 1979 Acuérdate de Isabel |
|---|
| Aucune fiche technique trouvée (film cité dans *Surcando en el jardín dorado* et dans l'article de Quim Casas, « José Luis Guerin, crónicas de la pubertad », *loc. cit.*) |

José Luis Guerin s'oriente vers le témoignage amoureux. D'abord en 1977 avec *Elogio a las musas,* puis en 1978 avec *La dramática pubertad de Alicia* et, en 1979 avec *Acuérdate de Isabel* (aucune fiche technique trouvée). Le regroupement de ces trois films a été proposé par le cinéaste lui-même[12]. Selon José Luis Guerin ces témoignages amoureux sont asphyxiés par le désordre mental qu'il vivait alors. Tous sont truffés de références culturelles qui étouffent les films (il cite Purcell, Caroll, Saura, Goethe, Cortázar, Gide, le cinéma underground). Le réalisateur déplore également son manque de sincérité dans la concession qu'il a pu faire, à cette époque, à certaines modes qu'il n'assumait pas (il parle de longs plans fixes qui n'ont aucune raison d'être). Le cinéaste, très dur envers ses propres réalisations, finit tout de même par affirmer l'importance du rôle que ces films ont joué dans la réalisation de son premier long métrage : *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad*, 1984.

> Desde luego estas películas encerraban muchas cosas que me han interesado y me sigue interesando desarrollar, pero expuestas en un caos tal, que probablemente me ha servido para expresarme más

[12] José Luis Guerin, « Els curtmetrages », *loc. cit.*, p. 81. Par souci de clarté et de fluidité de lecture je me permets ici de synthétiser en français ce que le cinéaste écrit en espagnol.

> dosificada, humilde y claramente en la que los críticos consideran como mi opera prima *Los motivos de Berta.* […] [Estas películas] me han dado una clara idea de la dosificación en la presentación de conceptos, me enseñan a huir de los abarrotamientos […] tener clara la conciencia de que las ideas pueden matarse entre ellas si se presentan inconvenientemente; nunca se deben yuxtaponer, se deben dosificar en una exposición clara (como decía Dreyer)[13].

| **1979 Memorias de un paisaje** |
|---|
| Scénario et réalisation: José Luis Guerin |
| Chefs opérateurs: Carlos Pérez-Ferre et Gerardo Gormezano |
| Montage: Gerardo Gormezano, Marisa O'Donnel et José Luis Guerin |
| Production : Leo Films |
| Interprètes: Daniela Miró, Eduardo Momeñe, Angel Galiana |
| Format : 16mn, couleur, son optique |
| Durée : 14 minutes |
| Sortie le 10/11/1980, Barcelone (consultable a la filmoteca de Madrid) |

*Memorias de un paisaje* est le premier film commercialisé de José Luis Guerin (c'est pourquoi la *filmoteca* de Madrid en possède une copie). Il sort en salle le 10 novembre 1980 au cinéma Maldá de Barcelone, aux côtés de *Menderley*, long métrage de Jesús Garay. Il est tourné en 16mm, un format qui permet à José Luis Guerin de travailler le son de façon artisanale, avec une plus grande profondeur. José Luis Guerin expérimente alors la création d'une atmosphère à partir des nouvelles possibilités que lui offre le 16 mm. Deux fondus enchaînés et principalement un travelling sont remarqués dans ce film, un travelling qui provoque également la joie de son auteur « ¡Un travelling que me hace feliz![14] ». Dans ce film, une jeune fille chante une chanson de *Formula V* et ne cesse de se promener en bicyclette dans le paysage de Ségovie, entre Hoyuelos (où fut tourné *El espíritu de la colmena,* Víctor Erice, 1973) et Melque de Cercos (où Carlos Saura tourna *Elisa vida mía,* 1977 et *Dulces horas,* 1981 et où trois ans plus tard José Luis Guerin filmera *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad).* Le film commence avec cette phrase énoncée par un personnage : « Yo ya he estado aquí ». De nombreuses figures étranges peuplent ce paysage plat et monotone et finissent par se rencontrer.

[13]José Luis Guerin, « Mis diarios filmados », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.,* p. 78.
[14] *Ibid.*

Ce court métrage pourrait être perçu comme une ébauche du premier long métrage en 35mm de José Luis Guerin : *Los motivos de Berta*, *fantasía de pubertad*. En effet, les deux films présentent de nombreuses similitudes (une jeune adolescente à vélo, même paysage, même maison, des personnages habillés à la mode romantique, etc..). Cependant, selon le cinéaste, ce film ne fut pas réalisé consciemment comme une ébauche du long métrage (il ne s'agit pas encore des « notes » que le cinéaste réalisera plus tard, bien que nous puissions peut-être y voir leurs origines). *Memorias de un paisaje* fut réalisé – comme tous les films de la pré-filmographie – comme une fin en soi et non comme une ébauche ou même un apprentissage : « Jamás me planteé estas obras como aprendizaje, sino que para mí eran el resultado concreto de un fin en sí mismo[15] ». Selon ses propres dires, lorsqu'il considéra ce film, José Luis Guerin fut attristé et trouva l'ensemble raté, décevant. C'est alors qu'il décida de développer certains éléments cinématographiques (le travail sonore, le cadrage, l'homme dans le paysage, les mouvements de caméra) dans *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad*.

[15] « Entrevistes amb J. L. Guerin », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 78.

| 1980 Diario de Marga |
|---|
| Réalisation: José Luis Guerin |
| Chefs opérateurs: J.L. Guerin et G. Gormezano |
| Montage: José Luis Guerin |
| Interprètes: Margarita et Daniela Miró, Gerardo Gormezano |
| Format : Super 8, couleur, son magnétique |
| Durée : 40 minutes |

| 1982 Retrato de Vicky |
|---|
| Réalisation: José Luis Guerin |
| Chef opérateur: Gerardo Gormezano |
| Montage: Gerardo Gormezano, José Luis Guerin. |
| Interprète: Vicky Guerin |
| Format : vt umatic, couleur |
| Durée : 25 minutes |

*Diario de Marga* et *Retrato de Vicky* s'intéressent à l'intimité et au quotidien des jeunes filles à travers le portrait et le journal intime. Selon les critiques de l'époque, ces témoignages amoureux mettaient eux aussi en évidence l'inquiétude du jeune cinéaste, la confusion de son écriture cinématographique encombrée de trop de références culturelles.

| 1981 Naturaleza muerta |
|---|
| Réalisation: José Luis Guerin, inspiré des Natures mortes de J. P Chardin |
| Chefs opérateurs: Jordi Morroja et Gerardo Gormezano (couleur) |
| Assistant de directionn: Carlos Pérez-Ferre |
| Montage: Gerardo Gormezano et José Luis Guerin |
| Production : Leo Films |
| Interprète: Mara Truscana |
| Format : 35mn. Son optique |
| Durée : 16 minutes |
| Distribution : José Esteban Alenda |
| Projeté en 1981 au cinéma Ars de Barcelone (consulable à la filmoteca de Madrid) |

*Naturaleza muerta* fut projeté au cinéma Ars de Barcelone. Ce court métrage nous donne à voir et à interpréter des montagnes d'objets qui évoquent plusieurs histoires. Les objets protagonistes du film sont des évocations chargées de symboles (tableaux d'insectes naturalisés, vieilles photos, vieille bicyclette, etc.) que le spectateur peut interpréter en toute liberté. Chaque spectateur est alors le créateur de son propre film. Cependant, en commençant le film par l'image d'une tête de mort dans un paysage brumeux, accompagné de l'épigraphe : « El asesino siempre vuelve al lugar del crimen », le cinéaste induit notre interprétation, propose une piste… Selon le réalisateur ce court métrage est un travail formel et pudique dans lequel il essaya de recréer une ambiance à partir des natures mortes de Chardin, d'évoquer plusieurs interprétations à partir de différents objets. José Luis Guerin dit s'être trompé en intégrant dans ce monde d'objets une femme (Mara, la protagoniste de *El topo* de Jodorowsky, d'une pâleur fantomatique), un violoncelle et un cadavre. En effet, ces figures présupposent une certaine histoire et, par la suite, les moments de contemplation « pure » se transforment en un temps mort, une attente de la réapparition des figures humaines[16]. La critique ne fut pas aussi sévère envers ce film : « Naturaleza muerta demuestra que algo sí puede hacer un cortometraje

[16] *Nosfertu* nº 9, *op. cit.*, p. 43. « Pero me equivoqué. En este caso el error venía dado por la integración en ese mundo de objetos de una mujer con un violonchelo y un cadáver. Yo creía que esas dos figuras podían participar en ese estatismo, pero no es así la sola mostración de un cadáver ya presupone una cierta historia ya puedes estar recreándote en otros objetos, que no serán más que un aburrido tiempo muerto en espera de recobrar esas figuras. »

es sugerir historias. En esta caso son los objetos – que inundan el filme – los que van a sugerir no una, sino un montón de historias[17]. »

| **1982 Apuntes de un rodaje** |
|---|
| Réalisation: José Luis Guerin |
| Photographie, son direct et montage: Gerardo Gormezano et José Luis Guerin. |
| Interprètes: Équipe du tournage du film *Dulces horas*, de Carlos Saura |
| Format : 16mm, noir et blanc, son optique |
| Durée : 35 minutes |

Ce film fut tourné à Melque de Cercos (où José Luis Guerin tourna également *Memorias de un paisaje*, 1979 et *Los motivos de Berta,* 1984) avec les acteurs du film *Dulces horas* de Carlos Saura[18]. Dans ces « notes d'un tournage », les acteurs ne jouaient donc pas pour la caméra de José Luis Guerin mais pour celle de Carlos Saura… Nous retrouverons l'un d'eux (Iñaki Aierra), cette fois jouant pour la caméra de José Luis Guerin dans *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* tourné dans ce même paysage. Le titre de ce film *Apuntes de un rodaje* peut nous rappeler le titre du livre de Robert Bresson : *Notes sur le cinématographe*. Ce livre, paru en 1975, a fortement influencé José Luis Guerin ; il suffit d'ailleurs de l'écouter alors qu'il se réfère à *Apuntes de un rodaje* pour comprendre dans quelle lignée le cinéaste s'inscrit :

> Bresson habla de "una nueva raza de jóvenes solitarios..." donde deposita su confianza para el futuro del cinematógrafo, en tanto que Flaherty vino a decir algo en términos distintos pero muy parecidas conclusiones: "Los filmes verdaderamente grandes están por hacer. No serán obra de las grandes firmas sino de los aficionados en el sentido literal de la palabra: de la gente apasionada que emprende las cosas sin afán mercantil; y esas películas serán portadoras de arte y de verdad[19].

[17] García Ferrer, *Nueva lente* nº 121, 1982. Repris dans *Nosferatu* nº 9, *op. cit.*, p. 43.
[18] Les acteurs de ce film étaient : Iñaki Aierra, Asumpta Serna, Pedro Sempson, Luisa Rodrigo, Alicia Hermida, Álvaro de Luna, Jacques Lalande, Isabel Mestres, Pablo Hernández Smith, Magdalena García, Alicia Sánchez, Ofelia Angélica, Marion Game, Clara Merin, Antonio Saura et Julien Thomas.
[19] José Luis Guerin, « Un apunte », *Surcando en el jardín dorado, op. cit.*, p. 37-38.

## Fantômes de films

Selon cette pré-filmographie, entre 1975 et 1982, José Luis Guerin aurait réalisé douze films. Toutefois, en explorant les documents relatifs à la jeunesse du cinéaste, on peut relever la présence insistante de certains titres de films, plusieurs fois cités mais jamais répertoriés dans les filmographies officielles. Ce sont les « films fantômes » ou des « fantômes de films ». Il y aurait eu, au début des années 1980, un film en préparation sur le cinéma (avec la participation de Jean Mitry, Philippe Garrel, Noël Burch, Raul Ruiz et Maud Linder[20]). Il y aurait aussi eu un film (ou le projet d'un film, peut-être des « notes ») autour de la figure de Jeanne d'Arc[21]. On trouve également la trace d'un projet intitulé *Sylvia y los esquimales* et celle d'un portrait de jeune fille intitulé *¿Te acuerdas de Margarita ?* (titre assez similaire au *Acuérdate de Isabel* dont nous ne connaissons aucun détail technique). Dans son article « Ideas recurrentes », M. Ferrer fait référence à ce film inachevé :

> Una especie de comedia a la americana entre amigos. […] Allí José Luis Guerin – realizador – y Gerardo Gormezano – fotografía – intercambiaban sus roles para combinarlos con los de actores. Vi cinco o seis escenas sueltas en las que uno rodaba al otro que, hablando casi sin parar – todo diálogos banales –, hacía aparecer a Margarita como constante referente. Por cierto que José Luis Guerin estaba algo mosca, porque Gerardo Gormezano resultaba un actor más convincente…[22]

Il existerait également une série de documentaires *Documentales inacabados*[23]que le cinéaste réalisa entre 1975 et 1982. Dans une des interviews publiée dans l'inépuisable *Surcando en el jardín dorado*, le cinéaste fait référence (p. 80) à ce film signalant que c'est avec lui qu'il commence à utiliser le noir et blanc. Il s'agirait d'ébauches pour un documentaire sur Carlos Saura.

Donc, aux douze premiers films de José Luis Guerin viendraient s'ajouter au moins cinq autres films (ou simplement projet de films) dont il n'existe aucune description détaillée.

---

[20] Voir la filmographie proposée dans *Surcando en el jardín dorado, op. cit*., p. 100.
[21] Antonio Weinrichter, « Dos o tres cosas que sé de él », *ABC*, 3/5/1991.
[22] Josep María García Ferrer, « Ideas recurrentes », *Surcando ..., op. cit.*, p. 15.
[23] *Ibid.*, p. 80.

## 2. Fiches techniques et artistiques

Nous proposons ici les fiches artistiques et techniques des films et œuvres composant la filmographie de l'auteur. Pour les courts métrages (non analysés dans cette thèse), nous avons ajouté un petit texte descriptif.

| **LOS MOTIVOS DE BERTA, fantasía de pubertad, 1984** |
|---|
| Réalisateur: José Luis Guerin |
| Pays participants: Espagne |
| Production: Producciones Cinematográficas Guerin (P. C. Guerin) |
| Chef de production: Alejo Lorén Ros |
| Aux. de production: Nacho M. Gargallo |
| Scénario : José Luis Guerin |
| Chef opérateur : Gerardo Gormezano |
| Son : José Luis Mendieta |
| Musique : Lied *Das Wandern* de Franz Schubert, interprété par Arielle Dombasle et Jean-Louis Valero al piano et *fantasía de pubertad* écrite et intepréte par Alberto Gormezano |
| Montage : José Luis Guerin |
| Décor: Andrés Sánchez Sanz |
| Aux. de direction : Juan Sebastián Guinard et Charo Astaise |
| Accessoiriste : José Luis Bodelón |
| Habillage : Marta et María Antonia Carral, Miguel Guillén, Fernando Cobo |
| Script : Marisa O'Donnell |
| Effets spéciaux: Manuel Almiñana |
| Photo fixe : Enrique Pérez |
| Interprètes: Silvia Gracia , Arielle Dombasle , Iñaki Aierra , Rafael Díaz , Carmen Avila , Raúl Fraire , Juan Diego Botto (niño) , Cristina Bodelón , Luis Murcia , Antonio Taberna , Sergio Oliver , Juan Carlos Arribas (niño), David García Pérez (niño), Enrique García Pérez (niño), Marata Suárez (niña), Benito Gormezano, Nieves Almazul, Julio Roco, Hugo Sierra (niño) |
| Lieux et durée de tournage : Melque de Cercos (Segovia), 6 semaines |
| Format: 35 millimètres. Noir et blanc. |
| Durée : 117 minutes |
| Sortie: 1984, Madrid ; 13-02-1985 Barcelona: Casablanca 1 |
| Spectateurs: 4.807<br>Recettes: 8.467 € (1.408.750 ptas.) |
| Prix et participations :<br>- Forum international de Berlin du Nouveau Ciné : Nominé<br>- Meilleur film espagnol de la Federación de Filmotecas Españolas et par la revue *Dirigido por*<br>- Prix spécial du Ministerio de Cultura<br>- Prix San Jordi au meilleur film |

| SOUVENIRS, 1985 |
|---|
| Scénario, réalisation, montage: José Luis Guerin |
| Format: 16 mm, Noir et blanc |
| Durée: 5 minutes |
| Interprètes: Silvia Gracia et José Luis Guerin |

Souvenirs d'une fille, de la mer et de Paris, ce (très) court métrage présente des images tournées au bord de l'eau en compagnie de Silvia Gracia (la Berta du film précédent), images accompagnées notamment de la chanson de Françoise Hardy *Tous les garçons et les filles de mon âge*. Le bruit grinçant et aigu des bandes de film manipulées sur la moviola accompagnent ensuite un mélange d'images tournées à Paris, avant que nous assistions à la montée de la tour Eiffel – suivie d'un carton de film muet : « Blancas nubecillas pasaban tras Notre Dame en un viejo film de Jean Renoir, y yo me pregunto ¿Así es que esas nubecillas cruzaron por allí hace más de 50 años ? » (phrase tirée du livre de Peter Handke, *Le poids du monde*). Ce court métrage a été conçu dans le cadre d'une série télévisée : *Arsenal*[1], réalisée par Manuel Huerga de novembre 1985 à mars 1987. La première série, diffusée sur TV3 (Televisió de Catalunya), affichait le titre de « Souvenir » et proposait (pour une durée totale de 1h04) des images tournées par de nombreux cinéastes dont *Souvenirs* de José Luis Guerin[2] . Cette collaboration artistique avec Manuel Huerga sera, semble-t-il, la dernière. C'est également à cette époque que José Luis Guerin commence à donner des cours de cinéma. Il commença au CECC (Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya) dont le directeur, Héctor Fáver, est également directeur de la maison de production Grup Cinema Art, S.L. qui produisit avec Pere Portabella en 1996 *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit*.

[1] Série de 44 programmes de durée flexible que TV3 (Televisió de Catalunya) diffusa chaque lundi vers minuit entre novembre 1985 et mars 1987. L'idée consistait à regrouper, au travers d'une sélection de thèmes monographiques très divers, l'esprit de l'époque à travers ses tendances artistiques, sociales et culturelles, loin du journalisme et du didactisme. *Arsenal* voulu être un apport à la créativité en même temps qu'une innovation dans les formats télévisuels, essayant de regrouper la dispersion pour la présenter d'une façon plus ou moins cohérente et transversale. Direction et Réalisation: Manuel Huerga ; Scénario: Jordi Beltrán et Juan Bufill. Ce programme reçu le prix Ciutat de Barcelona, le Prix Laus et la Médaille FAD.

[2] En annexe, la fiche technique du film offre le nom des cinéastes ayant participé au programme ainsi que les titres des films ou extraits de films diffusés avec *Souvenirs*.

| **EULALIA – MARTA (O PORTAL DE L'ANGEL), 1987** |
|---|
| Réalisateur: José Luis Guerin |
| Épisode du film collectif *City Life* |
| Format: 16mm., couleur |
| Durée: 20minutes (24 pps) |
| - Primé dans les festivals de Berlin, Rotterdam, Montréal |

En 1987 José Luis Guerin tourne *Eulalia–Marta*, un des douze épisodes du film collectif *City Life* (jamais sorti dans les salles espagnoles)[1]. Ce film collectif prétend créer une vision globale de la vie urbaine dans la diversité des cultures. Cependant, le réalisateur n'a jamais totalement reconnu ce court métrage. Le film a été monté alors que José Luis Guerin se trouvait en Irlande, sur le tournage de ce qui allait être *Innisfree*. Le film tel qu'il apparaît dans *City Life* n'a pas été monté par son réalisateur.

[1] Les autres épisodes de ce film collectif furent réalisés par : Alejandro Agresti (Argentine), Gábor Altorjay (Hongrie), Clemens Klopfenstein (Suisse) Tato Kotetshvili (Georgie), William Mbaye Ousmane (Sénégal), Eagle Pennell (Etats-Unis), Dick Rijneke (Pays Bas), Mrinal Sen (Bengladesh), Béla Tarr (Hongrie), Mildred Van Leeuwaarden (Pays Bas), Krzysztof Kieslowski (Pologne) et Carlos Reichenbach (Brésil).

| INNISFREE, 1990 |
| --- |
| Réalisateur: José Luis Guerin |
| Pays participants: Espagne, France, Irlande |
| Production: P.C. Guerin; Paco Poch A.V.; Virginia Films, S.A ; La Sept (France) ; Samson Films Limited (Irlande) : TVE S.A |
| Producteur exécutif : Paco Poch |
| Scénario : José Luis Guerin |
| Chef opérateur : Gerardo Gormezano |
| Musique : Víctor M. Young |
| Thèmes musicaux : Victor M. Young (extraits de *The Quiet Man*) ; ballades traditionnelles irlandaises |
| Montage : José Luis Guerin |
| Directeur artistique : Sindria Segura |
| Son direct: Licio M. Oliveira |
| Montage son: Ricard Casals |
| Aux. de direction : Manuel Almiñana et Germán Lázaro |
| Interprètes : Padraig O'Feeney , Bartley O'Feeney , Lord Killanin , Annalivia Ryan , Anne Slattery , Joe Mellotte , Paul Keane , Martin Summerville , John Murphy , Joe Varley , Nora Flynn , Paddy Varley , Phillip Cribbin , Pueblo de Cunga St. Feichin |
| Lieux et durée de tournage : Cunga St. Feichin - Co Mayo (Irlande),<br>5 semaines du 05/09/1988 au 10/10/1988. |
| Durée : 110 minutes (24 pps) |
| Sortie: 08 de novembre de 1990, Barcelone |
| Spectateurs: 23.109<br>Recettes: 74. 887 € |
| Prix et participations :<br>- Festival de Cannes, Quinzaine des réalisateurs<br>- Photogramme d'Argent, Meilleur film espagnol<br>- Prix Sant-Jordi- RNE au meilleur film espagnol<br>- Prix Ciutat de Barcelona<br>- Círculo de Escritores Cinematográficos au Meilleur film espagnol<br>- Prix Icaro du Diario 16<br>- Prix au Festival de Cine Alcalá de Henares<br>- Prix spécial du jury du Festival de Cine de Barcelona<br>- Prix à la production et à la photographie de la Generalitat de Catalunya |

| **TREN DE SOMBRAS, El espectro de Le Thuit, 1997** |
|---|
| Réalisateur: José Luis Guerin |
| Pays participants: Espagne - France |
| Production: Grupo Cine Art ; Films 59 |
| Producteurs: Héctor Fáver, Pere Portabella, Alejo Lorén Ros |
| Producteur exécutif : Héctor Fáver |
| Chef de Production : Victoria Borrás |
| Scénario : José Luis Guerin |
| Chef opérateur : Tomás Pladevall |
| Musique : Albert Bover |
| Thèmes musicaux : *La mer*, 1905, de Debussy ; *La nuit transfigurée*, 1899, d'Arnold Schoenberg ; *Quatuor à cordes en fa majeur*, 1904, de Maurice Ravel ; *Musique pour cordes, percussion et célesta*, 1936, de Béla Bartók ; un mouvement de la *Sérénade pour cordes op. 48*, 1880, de Tchaïkovski et *la Barcarolle* des *Contes d'Hoffmann*, 1881, d'Offenbach. |
| Montage : Manel Almiñana |
| Son direct : Daniel Fontrodona |
| Montage son : David Callejas |
| Direction artistique : Rosa Ros |
| Habillage : Isabel Caellas |
| Maquillage : Patrick Giraut |
| Coiffure : Catherine Gómez |
| Assistant de direction : Manel Almiñana |
| Effets spatiaux : Manel Almiñana |
| Photo fixe : Alex Gauthier |
| Assistance et conseils de la Commision du Film de Normandie |
| Interprètes: Juliette Gaultier (Hortense Fleury), Ivon Orvain (Oncle Etienne), Anne Celine Auche (Doncella.), Carlos Romagosa (M. Fleury), Lola Besses, Cecile Laurent, Simone Mercier, Rene Flory, Marc Montserrat, Cedric Andrieu, Jonathan Roulot, Laetitia Andrieu, Jessica Andrieu, Margot Gaultier |
| Lieux de tournage : Normandie, Barcelone |
| Durée : 80 minutes (24pps) |
| Sortie: 24 décembre 1997, Playa de Aro (Gerona) |
| Spectateurs: 11.576<br>Recettes: 45.251 € |
| Prix obtenus :<br>- Festival de Cannes, Quinzaine des Réalisateurs<br>- Méliés d'Or de la Fédération Européenne du Cinéma Fantastique<br>- Méliès d'argent 1997 au Festival International de Sitges<br>- Grand Prix du Festival de Cinéma Indépendant de Orense<br>- Festival de Cinéma de Alcalá de Henares. Meilleur film<br>- Prix José Luis Garner de l'association Catalane de Scénaristes et Critiques du Cinéma<br>- Festival International de Cinéma de Sitges<br>- Prix National de Cinéma de la Generalitat de Catalunya<br>- Prix Sant Jordi, Meilleur film espagnol |

| EN CONSTRUCCIÓN, 2001 |
| --- |
| Réalisateur: José Luis Guerin |
| Pays participants: Espagne, France |
| Production: Ovideo TV S.A |
| En coproduction avec : Arte France |
| Producteur Associé: INA (Paris) |
| Producteur exécutif : Antoni Camín |
| Producteur délégué : Jordi Balló, Gérard Collas |
| Directeur de la production : Joan Antoni Barjau |
| Assistante de production : Francina Cirera |
| Post-production : Alex Herrera |
| Une initiative du Master de Documental de creación de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelone) |
| Chef opérateur : Alex Gauthier |
| Son : Amanda Villavieja |
| Montage : Núria Esquerra, Mercedes Álvarez |
| Assistant de direction : Abel García |
| Coordination : Esther López |
| Second opérateur : Ricardo Íscar |
| Accessoires : Maite Sánchez |
| Intérpretes: Antonio Atar, Juana Rodríguez Molina, Iván Guzmán Jiménez, Juan López Júan Manuel López, Abdel Aziz el Muntassir, Santiago Segade |
| Durée : 127 minutes |
| Sortie: 16 octobre 2001 |
| Spectateurs: 144.982<br>Recettes: 692.675 € |
| Prix obtenus :<br>- Prix spécial du jury au Festival de San Sebastian<br>- Prix del Círculo de Escritores Cinematográficos<br>- Photogramme d'argent au meilleur film espagnol de 2001<br>- Prix Fipresci de la critique Internationale<br>- Prix national de Cinématographie<br>- Prix Sant Jordi au Meilleur Film espagnol de 2001<br>- - Goya du meilleur documentaire 2002 |

| EN LA CIUDAD DE SYLVIA , 2007 |
|---|
| Réalisateur: José Luis Guerin |
| Pays participants: Espagne (80 %) France (20 %) |
| Production: Eddie Saeta, S.A. et Château Rouge Production<br>Avec la participation de: TVE, S.A. Televisió de Catalunya, S.A. |
| Producteurs exécutifs: Luis Miñarro, Gaëlle Jones |
| Directeurs de production : Nico Villarejo Farkas et Anne Bennet |
| Scénario : José Luis Guerin |
| Assistant réalisateur : Pol Rodriguez |
| Chef opératrice : Natasha Braier |
| Assistant caméra : Àlvaro Fernandez Puig |
| Son : Amanda Villavieja ; Marisol Nievas ; Ricard Casals |
| Direction artistique : Maite Sánchez |
| Distribution des rôles : Cristina Campos |
| Maquillage ; Marie-Laure Texier |
| Habillage : Miriam Compte |
| Coiffure : Pilartxo Díez |
| Interprètes: Xavier Lafitte (Él), Pilar López D'Ayala (Ella), Tanja Czichi (Tanja), Laurence Cordier, Eric Dietrich Charlotte Dupont. |
| Lieux et durée du tournage : Barcelone, Strasbourg |
| Durée : 85 minutes |
| Sortie: 14 septembre 2007 |
| Spectateurs: 24.019<br>Recettes: 134.236 € |
| Prix obtenus et participation :<br>- Compétition à la 64ème Mostra de Venise<br>- Prix Jules Verne (Festival de Nantes 2008) |

| UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA, 2007 |
|---|
| Réalisation: José Luis Guerin |
| Montage et production: Núria Esquerra |
| Participation aux festivals de : Toronto, Gijón, Marseille (FID), ... |

| LAS MUJERES QUE NO CONOCEMOS, MONTAJE FOTO-SECUENCIAL, 2007 |
|---|
| Scénario, réalisation, installation: José Luis Guerin |
| Montage et production: Núria Esquerra |
| Musique : Paula Yturriaga jouée par Laura Casaponsa<br>Présenté à la Biennale Artistique de Venise juin-novembre 2007 et au Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) du 23 janvier au 30 mars 2008. |

## 3. Découpages des films

### A. Découpage du film *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad*

Le film dure 118 minutes et est composé de 523 plans.

| Numéro | Durée | Titre | Plans |
|---|---|---|---|
| Générique | 00:00 - 00:21 | Générique | Cartons |
| Séq. 01 | 01:21 - 04:43 | Présentations | 1 - 15 (15) |
| Séq. 02 | 04:43 - 07:48 | En tracteur (1) | 16 - 20 (05) |
| Séq. 03 | 07:48 - 09:48 | Cache-cache | 21 - 38 (18) |
| Séq. 04 | 09:48 - 12:10 | Les courses | 39 - 44 (06) |
| Séq. 05 | 12:10 - 13:44 | Aux champs (1) | 45 - 56 (12) |
| Séq. 06 | 13:44 - 15:00: | Vers l'ailleurs | 57 - 64 (08) |
| Séq. 07 | 15:00 - 15:53 | La Margelle | 65 - 68 (04) |
| Séq. 08 | 15:53 - 19:41 | Déjeuner sur l'herbe | 69 - 92 (24) |
| Séq. 09 | 19:41 - 24:15 | Terrains de jeux | 93 - 109 (17) |
| Séq. 10 | 24:15 - 29:23 | 1re visite à La Margelle | 110 - 130 (21) |
| Séq. 11 | 29:23 - 31:13 | Ventilateur | 131 - 143 (13) |
| Séq. 12 | 31:13 - 34:23 | Dans la grange | 144 - 154 (11) |
| Séq. 13 | 34:23 - 35:53 | Miroir et panier | 155 - 156 (02) |
| Séq. 14 | 35:53 - 42:12 | 2e visite à la Margelle | 157 - 184 (28) |
| Séq. 15 | 42:12 - 43:08 | Aux champs (2) | 185 - 190 (06) |
| Séq. 16 | 43:08 - 46:00 | Chamaillade | 191 - 200 (10) |
| Séq. 17 | 46:00 - 48:12 | La Rencontre (Peupleraie) | 201-213 (13) |
| Séq. 18 | 48:12 - 49:19 | Destruction de la cabane | 214 - 222 (09) |
| Séq. 19 | 49:19 - 53:54 | Berta et Demetrio | 223 - 252 (30) |
| Séq. 20 | 53:54 - 56:06 | En tracteur (2) | 253 - 257 (05) |
| Séq. 21 | 56:06 - 58:36 | Repérages | 258 - 268 (11) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Séq. 22 | 58:36 - 60:17 | La Margelle | 269 - 275 (07) |
| Séq. 23 | 60:17 - 61:58 | Dans la grange (2)<br>Berta-Luisito | 276 - 277 (02)<br>278 (01) |
| Séq. 24 | 61:58 - 64:30 | Berta dans la voiture | 279 - 286 (08) |
| Séq. 25 | 64:30 - 67:24 | Suicide | 287 - 319 (33) |
| Séq. 26 | 67:24 - 70:04 | Le coursier | 320 - 326 (07) |
| Séq.27 | 70:04 - 71:33 | Les cousins/ L'enfance | 327 - 334 (08) |
| Séq.28 | 71:33 - 72:53 | La veuve | 335 - 345 (11) |
| Séq.29 | 72:53 - 74:36 | L'équipe de tournage | 346 - 352 (07) |
| Séq.30 | 74:36 - 76:30 | Berta, Luisito et la voiture téléguidée | 353 - 361 (09) |
| Séq.31 | 76:30 - 77:49 | Berta dans son lit (1) | 362 - 365 (04) |
| Séq.32 | 77:49 - 83:25 | Violation Margelle | 366 - 396 (31) |
| Séq. 33 | 83:25 - 84:56 | Enterrement tricorne (1) | 397 - 401 (05) |
| Séq. 34 | 84:56 - 89:25 | Sur le tournage | 403 - 411 (10) |
| Séq. 35 | 89:25 - 95:14<br>*89:25 - 92:42*<br>*92:42 - 94:39*<br>*94:39 - 95:14* | Enterrement tricorne (2)<br>*Recueillement*<br>*Poursuite (1)*<br>*Délire* | 412 - 444 (33)<br>*412 - 426 (15)*<br>*427 - 435 (09)*<br>*436 - 444 (09)* |
| Séq. 36 | 95:14 - 95:35 | Berta dans son lit (2) | 445 (01) |
| Séq. 37 | 95:35 - 96:52 | Ismael/Berta | 446 - 448 (03) |
| Séq. 38 | 96:52 - 98:30 | Tournage (2) | 449 - 462 (14) |
| Séq. 39 | 98:30 - 100:28 | Echasse et cheval | 463 - 469 (07) |
| Séq. 40 | 100:28 - 103:58 | Arielle à la Margelle | 471 - 479 (10) |
| Séq. 41 | 103:58 - 104:55 | Poursuite(2) | 480 - 488 (09) |
| Séq. 42 | 104:55-109:30<br>*104:55 - 107:41*<br>*107:41 - 109:30* | Profanation<br>*Arielle*<br>*Berta* | 489 - 503 (15)<br>*489-497 (08)*<br>*498-503 (06)* |
| Séq. 43 | 109:30 - 111:55 | Duel | 504 - 510 (07) |
| Séq. 44 | 111:55 - 114:05 | Retour à la normal | 511 - 523 (13) |
| Générique | 114:05 - 118:00 | Générique | Cartons |

## B. Découpage du film *Innisfree*

Le film dure 108 minutes. Il est composé de 1575 plans.

| Numéro | Durée | Titre | Plans |
|---|---|---|---|
| Chap. 01 | 00:00 - 02:00 | Le cottage de O'Fenny | 01 - 12 (12) |
| Chap. 02 | 02:00 - 03:09 | La lettre | 13 - 17 (05) |
| Chap. 03 | 03:09 - 05:12 | La gare | 18 - 34 (17) |
| Chap. 04 | 05:12 - 08:27 | Le cadre | 35 - 89 (55) |
| Chap. 05 | 08:27 - 10:30 | Portraits | 90 - 128 (39) |
| Chap. 06 | 10:30 - 13:59 | Émigrants | 129 - 146 (18) |
| Chap. 07 | 13:59 - 15:09 | Irlando-Américain | 147 - 148 (02) |
| Chap. 08 | 15:09 - 24:15 | Le cottage du film | 149 - 234 (86) |
| Chap. 09 | 24:15 - 30:42 | Les travaux<br>*Mer*<br>*Ferme*<br>*Vers l'école*<br>*Champs*<br>*Bois*<br>*Maison*<br>*Jardin*<br>*Mer(2)* | 235 - 327 (93)<br>*235 - 272 (38)*<br>*273 - 288 (16)*<br>*289 - 303 (15)*<br>*304 - 309 (06)*<br>*310 - 317 (08)*<br>*387 - 321 (04)*<br>*322 - 324 (03)*<br>*325 - 327 (03)* |
| Chap. 10 | 30:42 - 32:01 | Conteur | 328 - 342 (15) |
| Chap. 11 | 32:01 - 41:42 | La forêt de l'IRA<br>*Ancien cottage*<br>*Château*<br>*Bar*<br>*forêt*<br>*Quotidien* | 343 - 486 (144)<br>*343 - 350 (08)*<br>*351 - 372 (22)*<br>*373 - 442 (70)*<br>*443 - 478 (36)*<br>*479 - 486 (08)* |
| Chap. 12 | 41:42 - 45:34 | La batte | 487 - 547 (61) |
| Chap. 13 | 45:34 - 57:21 | La croix de l'assassin<br>*École*<br>*Cimetière*<br>*Bar*<br>*Enfants*<br>*Amoureux*<br>*Musique*<br>*Vache*<br>*Quotidien*<br>*Bal* | 548 - 724 (177)<br>*548 - 579 (32)*<br>*580 - 581 (02)*<br>*582 - 584 (03)*<br>*585 (01)*<br>*586 - 597 (12)*<br>*598 - 617(20)*<br>*618 - 650 (33)*<br>*651 - 665 (15)*<br>*666 - 724 (59)* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Chap. 14 | 57:21 - 66:21 | La photographie<br>*Souvenirs*<br>*Arrivée du film* | 725 - 928 (204)<br>*725 - 886 (162)*<br>*887 - 928 (42)* |
| Chap. 15 | 66:21 - 77:47 | Nuit au Pat Cohan Bar | 929 - 1133 (205) |
| Chap. 16 | 77:47 - 81:53 | La projection | 1134 - 1231 (98) |
| Chap. 17 | 81:53 - 85:32 | Le cottage des touristes | 1232 - 1277 (46) |
| Chap. 18 | 85:32 - 89:19 | Courses dans Innisfree | 1278 - 1362 (85) |
| Chap. 19 | 89:19 - 100:08 | Le vieux et le neuf | 1363 - 1446 (84) |
| Chap. 20 | 100:08 - 104:24 | La danse | 1447 - 1572 (126) |
| Chap. 21 | 104:24 - 108:27 | Le poème- Générique | 1573 - 1575 (03) |

## C. Découpage de *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit*

Le film dure 78 minutes et est composé de 844 plans.

| Numéro | Durée | Titre | Plans |
|---|---|---|---|
| Chap. 1 | 00:00 - 03:04 | Générique dont cartons d'avertissement-<br>Premiers plans | <br><br>1 - 10 (10) |
| Chap. 2 | 03:04 - 15:11 | Film d'été (matinée lumineuse) | 11 - 151 (141) |
| | *03:04 -03:55* | *Jardin* | *11 - 16 (06)* |
| | *03:55 - 04:07* | *Match du cinéaste* | *17 - 18 (02)* |
| | *04:07- 04:24* | *Portrait de famille* | *19 - 20 (02)* |
| | *04:24 - 04:34* | *…grands parents* | *21 - 22 (02)* |
| | *04:34 - 05:11* | *Belles au trapèze* | *23 - 29 (07)* |
| | *05:11 - 05:30* | *Les cravates dansantes* | *30 - 32 (03)* |
| | *05:30 - 05:48* | *La petite baigneuse* | *33 - 39 (07)* |
| | *05:48 - 05:57* | *Le cousin Gustin au Thuit* | *40 - 41 (02)* |
| | *05:57 - 06:24* | *Le « presitgitateur »* | *42 - 45 (04)* |
| | *06:24 - 06:42* | *Le reporter et le guignol* | *46 - 48 (03)* |
| | *06:42 - 06:57* | *Les servantes* | *49 - 51 (03)* |
| | *06:57 - 07:19* | *Portrait familial par Gérard et Etienne* | *52 - 53 (02)* |
| | *07:19 - 08:00* | *Match de tennis Hortense et son fiancé* | *54 - 65 (12)* |
| | *08:00 - 08:20* | *Etienne et Hortense sous la statue* | *66 - 69 (04)* |
| | *08:20 - 08:55* | *Pique-nique au bord du lac* | *70 - 72 (03)* |
| | *08:55 - 09:22* | *Baignade* | *73 - 78 (06)* |
| | *09:22 - 09:50* | *Après la baignade* | *79 - 83 (05)* |
| | *09:50 - 09:51* | *1 plan d'Hortense dans la barque* | *84 (01)* |
| | *09:51 - 09:57* | *Hortense à vélo salue Etienne* | *85 - 86 (02)* |
| | *09:57 - 10:13* | *Hortense à la fontaine* | *87 - 88 (02)* |
| | *10:13 - 10:21* | *Marlette et Gutin sur l'escarpolette* | *89 (01)* |
| | *10:21 - 10:30* | *Gustin s'amuse, Etienne fait la sieste* | *90 - 91 (02)* |
| | *10:30 - 10:38* | *Hortense fait du malabarisme* | *92 - 93 (02)* |
| | *10:38 -12:59* | *Dans le jardin, la famille* | *94 - 120 (27)* |
| | *12:59 - 15:12* | *Déjeuner dansant et bal costumé* | *121 - 151 (31)* |
| Chap. 3 | 15:11 - 19:58 | Film d'été (après-midi et crépuscule) | 152 - 196 (45) |
| | *15:11 - 15:48* | *Le lac/ la voiture/ le jardin* | *152 -156 (05)* |
| | *15:48 - 18:13* | *Sortie vers les ruines (hauteur du village)* | *157 - 172 (16)* |
| | *18:13 - 19:27* | *Etienne va prendre le train* | *173 - 179 (07)* |
| | *19:27 - 19:58* | *Quelques plans perdus (Hortense dans barque, Hortense et Etienne, baignade…)* | *180 -196 (17)* |
| Chap. 4 | 19:58 - 25:39 | Autour du château | 197 - 229 (33) |
| Chap. 5 | 25:39 - 28:31 | Dans le château | 230 - 259 (30) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Chap. 6 | 28:31 - 36:46<br>*28:32 - 30:33*<br>*30:33 - 32:36*<br>*32:36 - 34:28*<br>*34:28 - 35:00*<br>*35:00 - 35:42*<br>*35:42 - 36:01*<br>*36:01 - 36:46* | Natures mortes<br>*La maison*<br>*Le bureau de Gérard*<br>*Les portraits*<br>*Extérieur*<br>*Intérieur*<br>*Le jardin*<br>*Intérieur (vue sur extérieur)* | 260 - 343 (84)<br>*260 - 281 (22)*<br>*282 - 301 (20)*<br>*302 - 319 (18)*<br>*320 -322 (03)*<br>*323 -326 (04)*<br>*327 - 334 (08)*<br>*335 - 343 (09)* |
| Chap. 7 | 36:46 - 42:21 | Nuit et tempête | 344 - 434 (91) |
| Chap. 8 | 42:21 - 45:27 | Invocation des images | 435 - 490 (56) |
| Chap. 9 | 45:27 - 59:10 | Recherche | 491 - 700 (210) |
| Chap. 10 | 59:10 - 69:04<br>*59:10 - 64:03*<br>*64:03 - 67:11*<br>*67:11 - 69:04* | Mise en scène<br>Mise en scène<br>Vieux photogrammes<br>Nuit | 701 - 804 (104)<br>*701 - 743 (43)*<br>*744 - 780 (37)*<br>*781 - 804 (24)* |
| Chap. 11 | 69:04 - 70:57 | L’aube | 805 - 816 (12) |
| Chap. 12 | 70:57 - 76:42 | Le fantôme du lac | 817 - 844 (28) |
| Générique | 76:42 - 77:57 | Générique de fin | Cartons |

## D. Découpage du film *En construcción*

Le film dure 128 minutes et est composé de 880 plans.

| Numéro | Durée | Titre | Plans |
|---|---|---|---|
| Générique | 00:00 - 00:34 | Générique | Cartons |
| Chap. 01 | 00:34 - 01:55 | Archives | 1 - 16 (16) |
| Chap. 02 | 01:55 - 05:33 | Le quartier | 17 - 29 (13) |
| | *01:55 - 02:51* | *Mur-affiche* | *17 - 21 (05)* |
| | *02:51 - 05:39* | *Antonio* | *22 - 29 (08)* |
| Chap. 03 | 05:33 - 13:33 | Le chantier | 30 - 91 (62) |
| | *05:33 - 06:00* | *Destruction (1)* | *30 - 32 (03)* |
| | *06:00 - 07:03* | *Partie de foot* | *33 - 52 (20)* |
| | *07:03 - 08:07* | *Destruction (2)* | *53 - 61 (09)* |
| | *08:07 - 10:39* | *Chez Juani et Iván* | *62 - 72 (11)* |
| | *10:39 - 11:44* | *Le Chino en chantier* | *73 - 78 (06)* |
| | *11:44 - 13:14* | *Le chantier (l'immeuble)* | *79 - 88 (10)* |
| | *13:14 - 13:33* | *Les ouvriers* | *89 - 91 (03)* |
| Chap. 04 | 13:33 - 29:01 | Le cimetière | 92 - 228 (137) |
| | *13:33 - 14:56* | *Dans les entrailles du Chino* | *92 - 104 (13)* |
| | *14:56 - 16:02* | *La découverte* | *105 - 119 (15)* |
| | *16:02 - 17:34* | *1ères réactions* | *120 - 137 (18)* |
| | *17:34 - 26:56* | *Réactions en chaîne* | *138 - 206 (69)* |
| | *26:56 - 28:48* | *Destruction(3)* | *2067 - 222 (16)* |
| | *28:48 - 29:01* | *Nuit* | *223 - 228 (06)* |
| Chap. 05 | 29:01 - 32:38 | *Souvenirs* | 229 - 255 (27) |
| | *29:01 - 30:00* | *Le Chino à l'heure du déjeuner* | *229 - 234 (06)* |
| | *30:00 - 32:28* | *A table avec Antonio* | *235 - 255 (21)* |
| Chap. 06 | 32:38 - 41:59 | Le métier | 256 - 335 (80) |
| | *32:38 - 33:26* | *Dans la rue (+radio)* | *256 - 258 (03)* |
| | *33:26 - 33:56* | *Sur l'immeuble (+radio)* | *259 - 261 (03)* |
| | *33:56 - 38:28* | *L'escalier (+ la guerre)* | *262 - 304 (43)* |
| | *38:28 - 41:03* | *Un voisin veut être ouvrier* | *305 - 324 (20)* |
| | *41:03 - 41:59* | *Roméo et Juliette* | *325 - 335 (11)* |
| Chap. 07 | 41:59 - 56:02 | Discutions | 336 - 440 (105) |
| | *41:59 - 44:11* | *Le voisin est ouvrier (plan)* | *336 - 348 (13)* |
| | *44:11 - 46:11* | *La rue le jour* | *349 - 360 (12)* |
| | *46:11 - 46:48* | *La rue la nuit (Juani se prostitue)* | *361 - 363 (03)* |
| | *46:48 - 54:30* | *Le rythme du chantier* | *364 - 416 (53)* |
| | *54:30 - 56:02* | *Le Chino la nuit (3 cheminées+ Atracciones Apolo)* | *417 - 440 (24)* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Chap. 08 | 56:02 - 61:44<br>*56:02 - 57:37*<br>*57:37 - 58:30*<br>*58:30 - 59:48*<br>*59:48 - 61:44* | Les enfants<br>*Dimanche : les enfants*<br>*Lundi : la reprise*<br>*Roméo retrouve Juliette*<br>*Juani, Iván et l'ouvrier* | 441 - 487 (47)<br>*441 - 457 (17)*<br>*458 - 466 (09)*<br>*467 - 481 (15)*<br>*482 - 487 (06)* |
| Chap. 09 | 61:44 - 77:11<br>*61:44 - 66:50*<br>*66:50 - 68:37*<br>*68:37 - 70:50*<br>*70:50 - 71:44*<br>*71:44 - 77:11* | Autrefois<br>*Juani et Iván (jaloux de l'ouvrier)*<br>*Vers 17h dans le Chino*<br>*Soirée TV (Terre de pharaon)*<br>*L'âme d'une structure est un secret*<br>*Déjeuner sur le toit de l'immeuble (Terre de pharaon)* | 488 - 572 (85)<br>*488-512 (25)*<br>*513-519 (07)*<br>*520-535 (16)*<br>*536-546 (11)*<br>*547-572 (26)* |
| Chap. 10<br>(+1 pl.) | 77:11 - 89:24<br>*77:11 - 78:04*<br>*78:04 - 79:35*<br>*79:35 - 86:23*<br>*86:23 - 89:24* | Cultures<br>*Destruction (main Juani)*<br>*Récupérations (tableau Juani et mer)*<br>*Travail de nuit (Juani, Abdel et Santiago)*<br>*Juani et Iván dans le chantier* | 573 - 657 (85)<br>*573 - 585 (13)*<br>*586 - 599 (14)*<br>*600 - 639 (40)*<br>*640 - 657 (18)* |
| Chap. 11<br>(-1er pl.) | 89:24 - 97:41<br>*89:24 - 94:05*<br>*94:05 - 97:41* | La neige<br>*Tombe la neige*<br>*Le déjeuner sur feu* | 658 - 728 (71)<br>*658 - 697 (40)*<br>*698 - 728 (31)* |
| Chap. 12 | 97:41 - 104:54<br>*97:41 - 98:14*<br>*98:14 – 94:16*<br>*104:16 - 104:54* | Les caprices<br>*Destruction des yeux*<br>*Les trésors du marin*<br>*L'adieu à Antonio* | 729 - 771 (43)<br>*729 - 734 (06)*<br>*735 - 770 (36)*<br>*771 (01)* |
| Chap. 13 | 104:54 – 113:05<br>*104:54 - 107:55*<br>*107:55 - 109:33*<br>*109:33 - 110:29*<br>*110:29 - 112:12*<br>*112:12 – 113:05* | Nuances<br>*Finitions (1)*<br>*Les rêves d'Abdel et de Santiago*<br>*Finitions (2)*<br>*Nouvel an*<br>*Nouvel immeuble* | 772 - 826 (55)<br>*772 - 794 (23)*<br>*795 - 806 (12)*<br>*807 - 814 (08)*<br>*815 - 818 (04)*<br>*819 - 826 (08)* |
| Chap. 14 | 113:05 - 121:48<br>*113:05 - 113:51*<br>*113:51 - 115:19*<br>*115:19 - 116:10*<br>*116:10 - 117:20*<br>*117:20 - 118:16*<br>*118:16 - 119:05*<br>*119:05 - 119:27*<br>*119:27 - 120:13*<br>*120:13 - 120:46*<br>*120:46 - 121:48* | Visites<br>*Nouveaux couples (visiteurs et ouvriers)*<br>*2e couple + nouveaux ouvriers*<br>*Nouveaux enfants*<br>*Avec vue sur St Pau (3e couple)*<br>*Ouvriers + 3e (voix) et 4e couples*<br>*Ce sera bien fermé ? (Re :1er couple)*<br>*Sans de terrasse… (5e couple)*<br>*"Sistema teatro antiguo"(Re : 4e couple)*<br>*À qui ouvrir? (ouvriers+voix 1er couple)*<br>*Rencontre anciens/nouveaux habitants (8e couple, avec enfant)* | 827 - 879 (53)<br>*827 - 831 (05)*<br>*832 - 840 (09)*<br>*841 - 848 (08)*<br>*849 - 853 (05)*<br>*854 - 858 (05)*<br>*859 - 862 (04)*<br>*863 - 865 (03)*<br>*866 - 868 (03)*<br>*869 - 874 (06)*<br>*875 - 879 (05)* |
| Chap. 15 | 121:48 - 125:35 | Travelling | 880 (1) |
| Chap. 16 | 125:35 - 127:29 | Générique | Cartons |

## E. Découpage du film *En la ciudad de Sylvia*

Le film dure 82 minutes. Il est composé de 402 plans.

| Numéro | Durée | Titre | Plans |
|---|---|---|---|
| Générique | 00:00 - 00:34 | Générique [01][1] | |
| Séq. 01 | 00:34 - 04:34 | Dans la chambre | 01 - 08 (08) |
| Séq. 02 | 04:34 - 07:43 | Dans la rue | 09 - 15 (07) |
| Séq. 03 | 07:43 - 09:00<br>09:00 - 23:08<br>23:08 - 28:23 | Terrasse (1) [02]<br>Terrasse (2)<br>Terrasse (3) [03] | 16 - 25 (10)<br>26 - 109 (84)<br>110 - 145 (36) |
| Séq. 04 | 23:08 - 34:04<br>37:04 - 46:07 | Poursuite (1)<br>Poursuite (2) [04] | 146 - 184 (39)<br>185 - 250 (66) |
| Séq. 05 | 46:07 - 56:24 | Dans le tramway [05] | 251 - 299 (49) |
| Séq. 06 | 56:24 - 59:34 | Au parc | 300 - 318 (19) |
| Séq. 07 | 59:34 - 65:19 | Les aviateurs [06] | 319 - 344 (26) |
| Séq. 08 | 65:19 - 66:51 | 3e nuit | 345 - 349 (05) |
| Séq. 09 | 66:51 - 71:01 | Les rues | 350 - 354 (05) |
| Séq. 10 | 71:01 - 72:43 | Dans le bar [07] | 355 - 361 (07) |
| Séq. 11 | 72:43 - 80:15 | Aux arrêts | 362 - 402 (41) |
| Générique | 80:15 - 81:47 | Générique [08] | |

[1] Le chiffre entre crochets correspond au numéro de chapitre proposé dans le DVD distribué par Cameo.

## 4. Planches

Voir le DVD-ROM en fin d'ouvrage.

# EL TIEMPO DE LOS FANTASMAS

***Aproximación a la obra cinematográfica de José Luis Guerin***

Tesis doctoral presentada públicamente por Myriam MAYER
Codirigida por
Domènec FONT, Catedrático, Universitat Pompeu Fabra
Jacques TERRASA, Professeur des Universités, Aix-Marseille Université

## RESUMEN SUSTANCIAL EN CASTELLANO

Conforme a los requerimientos del convenio de cotutela, aquí se presenta un resumen sustancial de la tesis presentada en francés bajo el título: *Le Temps de fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Este resumen retoma aproximadamente 10% del trabajo presentado en su versión original. Para no sobrecargar esta recapitulación, se han reducido considerablemente las referencias bibliográficas y se han eliminado las citas. Cuando se hace referencia a una obra clave, se propone simplemente, entre paréntesis, el nombre del autor y el título del libro evocado. Para obtener más datos sobre estas referencias, se invita a consultar o bien la bibliografía o bien el cuerpo del trabajo resumido. En efecto, la estructura de este resumen debe permitir volver a encontrar sin demasiadas dificultades el lugar donde se desarrolla tal idea, tal concepto, tal referencia o tal análisis en el documento original.

# INTRODUCCIÓN

## Objeto de estudio y motivación

Las películas de José Luis Guerin (Barcelona, 1960) tardaron mucho tiempo en ser editadas y difundidas en copias accesibles y correctas. Durante años, la única película comercializada en DVD fue *En construcción*, 2001 (*En la ciudad de Sylvia*, 2007 fue rápidamente editada en DVD y, en 2008 apareció un pack DVD que incluía tres films del cineasta: *Innisfree*, 1990, *Tren de sombras*, 1997 y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007. *Los motivos de Berta* aún queda fuera del mercado). Esta ausencia en el mercado industrial fue acompañada por un entusiasmo crítico y una profusión de discursos (como de leyendas) sobre el autor y sus obras. De tal manera que, en el momento de empezar esta tesis (noviembre de 2005), la obra cinematográfica de José Luis Guerin se presentaba al mismo tiempo como una obra inaccesible e inclasificable. Hasta hoy (2010), ninguna tesis se ha dedicado a esta obra – tampoco se encuentra en el mercado editorial ningún estudio monográfico. Quise compensar esta laguna.

## La investigación

Este trabajo doctoral empezó a finales de 2005, tras un Máster dedicado a la película *En construcción*. Se realizó en cotutela entre Aix-Marseille Université y la Universitat Pompeu Fabra. Fue codirigido por un hispanista especializado en el cine (Jacques Terrasa, Aix-Marseille Université) y un profesor de estética e historia del cine, especializado en el cine europeo contemporáneo (Domènec Font, Universitat Pompeu Fabra). La investigación y los análisis que configuran este trabajo doctoral fueron elaborados en constante tensión entre los distintos puntos de vista y objetivos de estas dos especialidades.

## Hipótesis, problemática y método

La idea generalmente aceptada y repetida según la cual la obra de José Luis Guerin es una obra “inclasificable” apunta varias cosas. Indica el carácter complejo, plural e ilimitado de la obra así como el carácter trivial del sistema del cual se sustrae. Implica una primera serie de preguntas: ¿Qué es lo que provoca, en la filmografía de José Luis Guerin, este carácter huidizo, indefinible? ¿Cómo esta obra consigue pasar entre

las rendijas de nuestras redes críticas y/o teóricas? Esta idea revela también nuestra dificultad a la hora de considerar y examinar una obra compleja y libre, una obra al mismo tiempo aceptada, reconocida (ha ganado, entre otros premios, el Premio Nacional de Cinematografía y un Goya, en 2002; también ha participado en la Bienal Artística de Venecia en 2007, etc.) y desconcertante, abierta de par en par a los azares de lo real y a los experimentos – documental, ensayo, *fake*, *found footage*, ficción, escritura personal, instalación, etc. De esta constatación derivan nuevas preguntas: ¿Cómo aproximarnos a esta obra sin perder de vista ni reducir su pluralidad, su complejidad, su densidad, sus movimientos, su apertura? ¿Qué límites trabajan y experimentan las películas del cineasta? ¿Qué nos revelan de la historia de la cinematografía española?

Me he rendido ante la evidencia de que para aproximarme a esta obra compleja, para poder examinar sus movimientos, tenía que dejarla deslizar. Situación paradójica frente a una obra paradójica – que experimenta los límites. Entonces, para aproximarme a la obra, tuve que aceptar dar pasos atrás, quedarme en la retaguardia, renunciar a la idea de analizarla bajo unos ejes predefinidos (como, por ejemplo, "El tiempo y la memoria" o "Realidad y ficción en el cine de José Luis Guerin", etc.). Quise evitar resumir o condensar la obra para procurar, más bien, estrellarla – no iluminarla ni clarificarla. Así pues, resistí a la tentación de poner en la obra lo que quería buscar y encontrar en ella – supuestas claves interpretativas que hubieran encerrado nuestra lectura en un sentido preestablecido y unívoco.

## El título de la tesis

El título de la tesis, más allá de la referencia obvia que hace a la ontología y la filosofía del cine ("el complejo de la momia" según André Bazin, la "fantomachía" de Jacques Derrida o el mundo de la sombra y de los espectros descrito por Maxim Gorki), quiere indicar lo que pareció emerger de la consideración global de la obra y de la escritura de José Luis Guerin. El tiempo de los fantasmas se entiende aquí como el tiempo que esculpe José Luis Guerin en sus films, en su obra y con su conducta. Este tiempo anacrónico y algo fantástico engloba, al menos, tres acepciones. Se refiere al tiempo que trabaja el cine, así como al tiempo trabajado *por* y *en* las películas de José Luis Guerin como también al tiempo con el cual el cineasta (re)escribe *su* historia del cine.

El subtítulo *Aproximación a la obra cinematográfica de José Luis Guerin* anuncia el método empleado. La aproximación es una vía imprecisa con la cual se intenta tratar un problema complejo. Es un movimiento que busca acariciar más que atrapar la obra (ver la caricia como método de investigación desarrollado por Emmanuel Levinas principalmente al final de su libro *Le Temps et l'Autre*). Nuestro avance hacia la comprensión de la complejidad de la obra se entiende como una exploración, un camino que abre al camino mismo – "caminante, no hay camino…".

## Estructura

Porque la idea que nos hacemos de la realidad también forma parte de la realidad, se consideró oportuno empezar la tesis con un examen de la obra que vamos a analizar, así como con una presentación de su autor, un breve repaso de los discursos elaborados sobre ambos y una rápida observación del sitio que se otorga a la obra en su contexto (1er capítulo). Los capítulos siguientes (del 2º al 6º) proponen el análisis pormenorizado de cada uno de los largometrajes realizados por José Luis Guerin entre 1983 y 2007 (*Los motivos de Berta*, 1984; *Innisfree*, 1990; *Tren de sombras*, 1997*; En construcción*, 2001 y *En la ciudad de Sylvia*, 2007). Es una aproximación lenta y minuciosa, que avanza paso a paso. Como complemento y auxilio a los análisis, se proponen en los anexos dos tipos de *découpages* para cada film. El ejemplar de papel presenta unos cuadros con el número y el tiempo de cada plano y de cada secuencia. El DVD-ROM que acompaña este ejemplar, expone unas hojas que contienen un fotograma por cada plano de cada película – 25 capturas de fotograma por hoja. Con estos documentos se desea facilitar la lectura de este estudio. Las capturas de fotogramas insertadas en la tesis (bien sea en el DVD-ROM, bien sea en los mismos análisis) fueron elaboradas al principio de esta investigación (antes de la edición del pack por Versus), desde copias "caseras" de las películas, generosamente puestas a mi disposición por José Luis Guerin – con la ayuda de Abel García Roure y Núria Esquerra. Estas capturas de fotogramas se encuentran pues en un estado muy mediocre (por el material base – mediocre para los films anteriores a *En construcción* – y por la compresión realizada). Simplemente pretenden invitar al lector a volver a las películas y esperan favorecer la mirada cercana necesaria al análisis pormenorizado de una obra. También quieren nutrir la mirada flotante,

lejana y plural no menos esencial a la comprensión de una obra (ver los trabajos de Santos Zunzunegui, *La mirada cercana* y *La mirada plural*).

El último capítulo (el 7º) pretende cercar lo inembargable y lo inexpresable de la obra. Entraremos entonces en la bruma que une y separa cada una de las películas del cineasta, esta bruma nubosa que da cuerpo a la obra. Durante esta consideración del entre-films, no buscaremos a cualquier precio la unidad temática y/o la coherencia estética (definición clásica de una obra) sino que continuaremos intentando observar y examinar su complejidad.

## Movimiento

Los tres tiempos de esta aproximación a la obra de José Luis Guerin responden a las tres etapas del pensamiento complejo examinado por Edgar Morin (ver principalmente, *La Pensée complexe*). Tomando la imagen de la alfombra, Edgar Morin consigue desarrollar las tres etapas de la complejidad: 1. *El todo es más que la suma de sus partes* (la alfombra es más que la suma de sus hilos); 2. *El todo es menos que la suma de sus partes* (las propiedades de cada hilo se pierden en el todo, están virtualizadas, quedan inhibidas); 3. *El todo es a la vez más y menos que la suma de sus partes* (lo que representa cierta dificultad de comprensión para nuestra estructura mental: es la complejidad). Este trabajo empieza considerando la obra como algo que supera la suma de sus partes, sigue examinando la escritura en juego en cada película, exhibiendo las propiedades específicas de cada una de ellas y acaba explorando la complejidad de la obra, entendida pues, como *un todo* a la vez superior e inferior a la suma de sus partes. Es de notar que aquí el todo nunca equivale a la suma de sus partes. Esto significa que las películas de José Luis Guerin nunca serán consideradas como simples fracciones de un conjunto (sino como obras enteras) y que tampoco la obra en su conjunto nunca será entendida como la elemental adición de las obras que la constituyen (ya que es más y menos que esto).

# Capítulo 1. SOMBRA Y CONTORNOS DE LA OBRA

José Luis Guerin nace en Barcelona el 1 de enero de 1960. Tras un período de experimentación (una docena de películas realizadas entre 1975 y 1982, "pre-filmografía"), se lanza en la realización de su "filmografía" – el periodo de creación que empieza en 1983 con la realización de *Los motivos de Berta*.

## I. Contornos

De la pre-filmografía poco se sabe y (casi) nada se ha visto – sólo dos cortometrajes consultables en la filmoteca española (ver bibliografía). Las informaciones más desarrolladas y amplias que tenemos acerca de esta etapa se encuentran en un libro editado por Juan Manuel García Ferrer y Martí Rom, publicado en 1984 por el cine-club de los ingenieros de Cataluña y titulado *Surcando en el jardín dorado* (la mitad está dedicada al examen de la pre-filmografía de José Luis Guerin, la otra a la obra del fotógrafo Eduardo Momeñe). José Luis Guerin es un autodidacta. Abandonó el sistema escolar a los dieciséis años y no se matriculó nunca en ninguna escuela de cine. Según sus palabras, aprendió cine viendo cine, visitando catedrales, paseando con novias y jugando con los centenares de películas heredadas de su abuelo materno (Monsieur Guérin, de ahí la ausencia del acento en la "i" del apellido del cineasta). El proyector *Pathé Baby* y las distintas películas del abuelo (cine francés, westerns, comedias, *slapstick*, documentales, films científicos, films de animación, etc.) permitieron al joven experimentar el cine. En efecto, José Luis Guerin no tardó en desmontar, remontar y transformar las películas heredadas, insertando planos, realizando diversas bandas sonoras, etc. Pasó también mucho tiempo en las salas oscuras. En la filmoteca de Barcelona conoció a Manuel Huerga con quien realizó sus primeras películas y participó en el grupo *Film Video Información* – grupo fundado por Manuel Huerga que organizaba proyecciones de películas, sesiones de *expanded cinema*, encuentros con cineastas como Jacques Tati, entrevistas a algunos teóricos de cine como Jean Mitry, etc. Enamorado de la figura de Geraldine Chaplin, emocionado por el cine de Carlos Saura de aquella época (finales de los años 70 / principios de los 80), José Luis Guerin viajó a Madrid para seguir al cineasta aragonés y a su esposa en algunos rodajes. Durante el

rodaje de *Dulces horas* (1981) localizó el paisaje que serviría de marco a su primer largometraje en 35mm (*Los motivos de Berta* rodado en Melque de Cercos) y conoció al protagonista del film: Iñaki Aierra (futuro Demetrio).

La filmografía del cineasta se compone de cinco largometrajes (*Los motivos de Berta*, 1984; *Innisfree*, 1990; *Tren de sombras*, 1997; *En construcción*, 2001 y *En la ciudad de Sylvia*, 2007), de dos cortometrajes (*Souvenirs*, 1985; *Eulalia-Marta o Porta de l'Àngel*, 1987), un mediometraje (*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007) y una exposición-instalación estrenada en la Bienal Artística de Venecia en 2007 (*Las Mujeres que no conocemos, montaje foto-secuencial*). Con estas obras (ficción, documental, cine fantástico, ensayos fílmicos, instalación, etc.) el cineasta desorienta a los espectadores, a la crítica y a los productores, perturbando constantemente la imagen que se había hecho de él y de su obra, escapándose sistemáticamente de la etiqueta bajo la cual se le había atrapado. Al insertar su caminar en un territorio sin frontera (aquel país del cine evocado por Jean-Luc Godard y examinado por Serge Daney), al afirmar sentirse más cercano de cineastas muertos o lejanos (Dreyer, Kiarostami o Mekas) que de compatriotas contemporáneos (Coixet, Amenábar o Almodóvar), José Luis Guerin huye también de la casilla nacional.

## II. Sombra

Si parece evidente que el cine de José Luis Guerin no pretende representar la nación ni la cultura ni la historia de su país de origen, si el autor reivindica su descarte de las grandes corrientes de la producción española, no parece menos evidente que José Luis Guerin es un cineasta que participa de la historia (de la producción) del cine de su país. Entonces, nos interroga: ¿Dónde situar esta obra en la historia de la cinematografía española? ¿Qué nos revela de su contexto nacional?

El discurso mediático construye una cierta imagen del cine en la cual incluye una parte de la producción (mayoritariamente las películas estandardizadas y populares) y excluye otra (el cine que no sigue modelos preestablecidos, el que desubica las esperas del espectador, etc.). En algunas ocasiones se juntan a los "inclasificables" en una casilla del discurso hegemónico y se les presentan como los modelos de los "no-modelos", los "franco-tiradores", la "*otra cara"* del cine, etc. De tal

modo que el mismo sistema que les excluía acaba aceptándoles y digiriéndoles, abriendo o ampliando así nuevas casillas (ver por ejemplo, en los últimos diez años, el "boom" del documental en las pantallas españolas - aunque el boom empiece ya a decaer…). Caminando en los márgenes del sistema de producción clásico (productores "extraterritoriales", producciones realizadas con universidades, etc.), el cine de José Luis Guerin aparece como una producción en movimiento que puede ser a la vez considerablemente ausente del discurso sobre el cine español como apreciada, estimada, respetada y galardonada. Las categorías y fronteras habitualmente utilizadas para delimitar el territorio del cine parecen inoperantes a la hora de considerar la obra de José Luis Guerin. ¿Cómo calificar este cine?: ¿moderno?, ¿de autor?, ¿ensayos fílmicos?... Cuanto más contemplamos la sombra del cine de José Luis Guerin, cuanto más avanzamos hacia ella, más se alarga y se deforma. Solitaria, esta larga silueta se curva para dibujar, en perspectiva, un largo punto interrogativo, indicando así la presencia de preguntas que planean sobre la historia del cine español. Nuevas perspectivas se abren.

## III. Perspectivas

La historia del cine que escribimos nos informa tanto sobre la historia contada como sobre nuestro punto de vista, nuestros intereses y modos de ver. La tradicional historia positivista y la común figuración tabular que cataloga las películas por temas, géneros, nacionalidades, etc., tienen el infranqueable inconveniente de aislar las prácticas y excluir los matices – aunque nos permitan pensar el "entre-dos". Para considerar el cine de José Luis Guerin, parece inevitable pensar otro sistema, otra topografía, otra historia. Para avanzar hacia una nueva topografía podríamos imitar, por ejemplo, el sistema circular de Gérard Genette en *Palimpstes* o inspirarnos tanto en la forma del universo propuesta por Jean-Pierre Luminet en *L'Univers chiffoné* como en la forma del mundo del arte pensada por Jacques Aumont en *De l'esthétique au présent* (inspirada a su vez de *Locus Solus* de R. Roussel). También podríamos pensar en una forma parecida a la representación del saber artístico desarrollado por Andreï Tarkovski en *Le Temps scellé*. Del mismo modo, para avanzar hacia otra concepción del tiempo en la historia del cine, podríamos seguir la concepción de una historia a contratiempo desarrollada por Walter Benjamin (*Le Livre des passages*), por Friedrich Nietzsche (*Consideraciones inactuales* n°2) y por Aby

Warburg (ver Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*). Podríamos seguir el camino ya apuntado por algunos – ver la introducción de Santos Zunzunegui y Jenaro Talens en *Historia general del cine, vol. 1*).

Antes de volver a considerar estas preguntas, parece primordial considerar las obras del cineasta, su *corpus*. El corpus del cineasta es, propiamente dicho, su cuerpo. El autor aparece esencialmente como un ser de imágenes, una fantasía. Muerto desde hace tiempo, el autor queda resucitado por el deseo del lector. Extraviado entre sus textos (y no detrás a modo de un Dios de maquinaria – ver Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*), el autor pierde su autoridad, la deja en manos de su lector-espectador que también desea. Juntos (autor y lector) construyen la coherencia o más bien la *significancia* del texto: "¿Que és la *significancia*? Es el sentido en cuanto que es producido *sensualmente*" dice Roland Barthes (*Le Plaisir du texte* – traducción personal).

## Capítulo 2. EL CRUCE DE CAMINOS
## (*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad*, 1984)

La idea de *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad*, primer largometraje en 35mm de José Luis Guerin, nació a partir de las constancias observadas por el cineasta en su colección de diarios de pubertad. Realizando este film a los veintidós años, el cineasta parece sumergirse sin grandes dificultades en el mundo de la adolescencia. Esta película manifiesta las inspiraciones del cineasta así como algunos de sus motivos y temas predilectos, los que ya están presentes en la pre-filmografía y que encontraremos a lo largo de la filmografía: el retrato, el tiempo cotidiano, el paisaje, la presencia de los objetos, el cine en el cine, la economía de los medios utilizados: pocos diálogos, pocos movimientos de cámara, etc.

### I. Historias de la película

La historia (distribución, producción, recepción, etc.) de *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* es un tanto compleja (muchos problemas con la distribuidora retrasaron el "verdadero" estreno de la película) y marca ya el carácter extraterritorial de las realizaciones del cineasta.

Montada en blanco y negro (aunque rodada con negativo de color por imposición de la distribuidora), la película sigue la evolución de una joven (Berta, interpretada por Silvia Gracia) en un mundo rural, aislado (*Sotoluengo*, Melque de Cercos). El film dura unos 118 minutos (en el montaje inicial duraba 210 minutos) y se compone, en gran mayoría, de planos fijos (523 planos). Tiene una estructura ternaria de tipo A-B-A' que responde a los tiempos clásicos de la *morfología del cuento***:** equilibrio-desequilibrio-reequilibrio (ver el libro epónimo de V. Propp) y a las etapas de *los ritos de paso:* preliminar-liminar-postliminar (ver el libro homónimo de A. Van Gennep.). La escritura se ajusta a la historia relatada, retrata el mundo y la visión adolescente (*motivos* y *fantasía*). La historia no está contada *en* la película sino *por* la película. Los términos que aparecen en el título (*motivos* y *fantasía*) también parecen participar en la estructuración del film.

## II. El cine, una escritura (*los motivos*)

La originalidad del film reside más en su forma, en su escritura que en la historia que cuenta (el paso de la infancia a la adolescencia es un tema que recorre toda la producción moderna del cine). El texto fílmico se presenta aquí verdaderamente como "una escritura con imágenes en movimiento y sonidos" (ver *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson). El espacio diegético (Sotoluengo, un pueblo fantasmal) está construido mediante una escritura fragmentada (nunca vemos un plano general del pueblo) y el uso minucioso de una banda sonora conscientemente elaborada – ecos y puentes sonoros construyen el espacio. Sotolouengo se parece a cualquier pueblo castellano que se precie, a Hoyuelos o a Fuentetoba (leer Miguel Delibes, "El teso macho de Fuentetoba", *Historias viejas de Castilla la vieja*). Es pequeño, desolado, abandonado (ver las primeras secuencias del film, particularmente, la secuencia del escondite y de la lista de las compras). Los personajes son taciturnos, dialogan muy poco (o nada) y están caracterizados principalmente por el sonido – cada personaje está unido a un ruido del cual no se separa, o de forma altamente significante como en la primera y la última secuencia del film y durante el enfrentamiento entre Berta y la viuda de Demetrio.

El universo musical que riega la película también está íntimamente liado a la visión adolescente de Berta. El lied *Das Wandern* de Schubert interpretado por Louis Valero y Arielle Dombasle, igualmente actriz en la película, acompaña la infancia de Berta (música intra- y extra-diegética). La deformación operada en la banda sonora de esta música (estiramiento, dilatación, ampliación del sonido, etc.) acompaña el paso de Berta de la infancia a la adolescencia. Cuanto más se aleja la infancia de Berta, más se distorsiona esta música. La segunda composición musical: *Fantasía de pubertad*, realizada e interpretada por Alberto Gormezano (hermano de Gerardo Gormezano, director de fotografía de esta película, de *Innisfree* y de algunas de las películas de la pre-filmografía) acompaña los pasos de la joven en el mundo abrumado y fantaseado de la adolescencia. La voz cantada de una actriz enigmática y fantasmal (Arielle Dombasle, muy parecida a la descripción de la mujer muerta de Demetrio) también hace parte del universo musical del film. Irriga toda la película (si no es toda la filmografía) con su declamación en inglés de unos versos del *Hyperión* de Hölderlin – en castellano:

“lejos y muertos están mis seres queridos y no hay voz alguna que me hable de ellos”.

## III. Paso (de “A” a “A'”)

La estructura en tres movimientos de la película es favorecida por un juego de rimas visuales y sonoras. “A” y “A'” proponen muchos planos similares, planos que se responden como reflejos en un espejo (ver los de la señora Águeda frente al ventilador como los de Berta frente al espejo o en el cruce de caminos). La posición de los personajes en el plano parece tener su significación: la izquierda estaría vinculada a un mundo racional y adulto, la derecha a un mundo más romántico y lleno de fantasías. La estructura ternaria es sostenida por un juego de variaciones tramado con algunos planos (por ejemplo: todos los de Berta en la granja: variaciones y cambios en la manera de habitar el mundo por parte de la joven). El cambio que vive Berta se ve claramente reflejado en la forma misma de la película – que no se apoya en los diálogos para contar lo que está pasando. Los vehículos que aparecen en los planos del film, en el paisaje de Sotoluengo son otros tantos augurios que presagian nuevos trastornos o nuevos cambios (ver la llegada de Demetrio con el camión *Fausto*, la llegada de Arielle Dombasle, la venida de la viuda, la presencia del equipo de cine, la aparición del coche teledirigido como también, de alguna manera, la evolución del coche accidentado, etc.).

## IV. Crear relaciones (“B”)

La posición de la cámara frente a los personajes como la situación de los planos dentro del film o la perspectiva de los planos en sí mismos nos indican el tipo de relaciones que los personajes cultivan entre ellos – como cuando Berta sale de los campos fílmicos y trigales que solía compartir con Ismael y Luisito para avanzar hacia el encuentro del otro: Demetrio; ver también el primer contacto y el encuentro entre ellos. La frontera, el entre-dos, la adolescencia, el mundo de los fantasmas (la mujer muerta de Demetrio) y de la fantasía (sueños y visiones de Berta), el cruce de caminos, el entre-plano, el umbral de *El brocal de la culebra* y el espacio oscuro de *La chopera de los enamorados* (dos lugares altamente significativos y que también pueden remitir también al libro de Miguel Delibes ya mencionado) son los lugares decisivos del film, de la historia de Berta, de la escritura de José Luis Guerin. Es ahí donde

ocurren los momentos determinantes (decisión, contacto, encuentro, descubrimiento, etc.).

## V. La adolescencia (*fantasía*)

La fantasía aparece como el modo de percepción propio del mundo adolescente (visiones, delirios, etc.), implica al espectador en un tiempo desarticulado. El presente de la imagen se distingue de la imagen presente. Las imágenes del suicidio de Demetrio, por ejemplo, nos implican en un tiempo donde el presente es un presente ya pasado en el momento en que se produce. Las imágenes son unas visiones (*fantasía*). Las fronteras entre sueño y realidad se difuminan. De la misma manera, el sonido se vuelve cada vez más difuso y complejo. La fantasía aparece a todos los niveles de la película (a nivel temático, estético, formal: en el sonido, la música, las imágenes, el montaje, etc.) y puede aplicarse tanto a la escritura o al tema de la película como al estado del espectador – el único que percibe la realización de la fantasía de Demetrio (la aparición de su mujer muerta), ahora fantasía del espectador.

## VI. "Inventar, en el fondo, es volver a acordarse" (G. de Nerval)

La película nos invita a considerar la relación que teje el cineasta entre su cine y otras películas, entre su práctica y otras prácticas. El tipo de escritura empleada puede remitir al cine de Robert Bresson (sobre todo *Au hazard Balthasar* y *Mouchette*) y a sus *Notes sur le cinématographe*. Es un cine moderno, un cine del tiempo, de la imagen-tiempo (Deleuze). La concepción del paisaje y de los personajes remite a algunas obras románticas (claramente citadas o evocadas: Hyperión, Werther, los lieder de Schubert, las pinturas de Caspar David Friedrich, etc.). Los actores y el lugar de rodaje remiten a otras obras. Al cine de Carlos Saura quien había rodado en este mismo paisaje con el mismo actor (Iñaki Aierra y la casa en ruina están en *Dulces horas* y *Elisa Vida mía*, 1977); a la filmografía de Eric Rohmer (marcada por la presencia de Arielle Dombasle y del músico Jean-Louis Valero), como al cine de Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*). Estas evocaciones (no exhaustivas), más que la herencia de un pasado bajo el cual arrodillarse, apuntan a un horizonte hacia donde avanzar: la modernidad. Al volver a un lugar ("Ya he estado aquí" repetía ya el personaje principal de *Memorias de un paisaje*, 1978, film de la pre-filmografía, presagio de *Los motivos de Berta*), al retomar algunas tendencias estéticas y al

desarrollar algunas reflexiones propias de la modernidad cinematográfica, José Luis Guerin inserta su proceso creativo en un tiempo y un movimiento diferencial que le une a la vez que le separa de las obras citadas y prolongadas. La postura del cineasta patentiza el momento crucial de una bifurcación.

## Capítulo 3. CINE DE *FRICCIÓN* (*Innisfree*, 1990)

### I. Un título, una historia ya

*Innisfree* es el nombre de un lugar mítico inventado por el poeta irlandés William Butler Yeats (1865-1939) en su famoso poema *The lake isle of Innisfree* (1890). En 1951, John Ford (1894-1973) utilizó este lugar imaginario como trasfondo de su película *The Quiet Man* (rodada en Irlanda, condado de Mayo, pueblo de Cong). Unos cuarenta años después, tras un viaje a Irlanda, José Luis Guerin decide situar allí su segundo largometraje: *Innisfree*. La realización de esta película dura unos dos años. Antes de encender sus cámaras, el cineasta se instala durante tres meses en Cong, estableciendo relaciones con los futuros personajes de su film, recopilando informaciones sobre el lugar, el rodaje de Ford, la historia de Irlanda, etc. El rodaje dura cinco semanas (del 5 de septiembre al 10 de octubre de 1988). Moviliza a los habitantes del pueblo y de los alrededores, a familiares y amigos de John Ford (sus primos, Lord Killanin, Cyril Cusack, etc.), a admiradores del cineasta irlando-americano y a una joven actriz (la autoestopista). El montaje se realiza en dieciséis meses. La película producida dura unos 110 minutos y se compone de 1575 planos. Tiene el ritmo de un viaje: llegada, estancia, partida. Llegamos a *Innisfree* con un travelling hacia delante y nos despedimos del film con un largo travelling hacia atrás. La complejidad del entramado del film impide cualquier división general y clara de su estructura. La película mezcla los tiempos, los planos, teje las diferentes historias que fundan este pueblo a la vez mítico y real, atemporal e histórico. En *Innisfree*, José Luis Guerin se interroga: ¿Quién vive hoy en los paisajes de la película de John Ford? ¿Cómo viven? ¿De qué hablan? Con esta película, José Luis Guerin se ubica de nuevo en el cruce de caminos (*y* ficción *y* documental *y* poema *y* documento *y* ensayo, etc.). La película evoca la ausencia, da presencia a los ausentes, articula y hace coexistir los tiempos, las leyendas y las historias. Mezcla diferentes escrituras y estrategias.

## II. Regreso hacia una nueva partida

Empezando por regresar a un lugar fantaseado y en ruina, la película presenta su escritura como una rescritura que trabaja también la historia en la que se inserta – utilizaremos aquí las diferencias ortográficas para distinguir la *rescritura* (término empleado en el campo de los estudios intertextuales) de la *reescritura* (que remite al marco de los estudios genéticos), sobre este tema, ver Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*. La película mezcla elementos ficcionales y documentales, juega con las esperas del espectador – como sucede por ejemplo con el uso de la voz de Lord Killanin que inicialmente puede ser interpretada como una *voz en off* y que finalmente aparece como voz intradiegética. La utilización de la banda sonora (puentes sonoros, proceso de desacusmatización y citas de la banda sonora de *The Quiet Man*) ayuda a conectar los tiempos y las esferas de la vida de John Ford – la vida familiar, el cine, la política, las guerras, etc., aparecen como experiencias íntimamente vinculadas e inseparables. Las voces de los familiares y amigos de John Ford se levantan para hablarnos de él. Al volver a la estación fantasma de Casteltown (donde llega John Wayne-Sean Thornton al principio de *The Quiet Man*) y al contemplar los mismos espacios, que, años antes, contempló John Ford, el cineasta y el espectador pueden apreciar la presencia aún vigente de los seres que poblaban aquella película del cineasta irlando-americano – se oyen aún las voces de los desaparecidos, recordándonos tanto los versos del *Hyperión* que recitaba Arielle Dombasle en la película anterior como el principio de otra película de John Ford *How Green Was My Valley*, 1941.

Para realizar su película, para hacernos oír las voces que nos hablan de John Ford y de su película, para filmar la "realidad" (tanto imaginaria y mental como concreta y tangible), José Luis Guerin no duda en transformar lo real – puesta en situaciones, utilización de una actriz, transformación del paisaje para que sea idéntico al que filmó Ford, etc.

## III. Figuras de la ausencia

Las *figuras de la ausencia* (ver el libro homónimo de Marc Vernet) ocupan gran parte de la película, de la escritura. El film utiliza diversos procesos como la alusión (mismos encuadres que los planos de Ford) o la cita explicita (insertos de fotogramas y de trozos de la banda

sonora de la película de Ford en la película de Guerin: resurrección de los personajes del pasado). También recurre al testimonio de las personas que han vivido directamente este tiempo pasado (memoria) y a las evocaciones de sus descendientes que recitan lo que recuerdan de la película y de lo que sus parientes les han podido contar (memorización). En *Innisfree* todo conduce hacia la figura de John Ford, figura etérea, fantasmal, ubicua (ver la sobreimpresión del retrato de John Ford niño sobre la tierra, el mar y el *cottage* de Irlanda). Las imágenes y fotografías del rodaje de Ford pueblan *Innisfree*, dan realidad a esta ficción. Los diferentes fundidos encadenados utilizados por José Luis Guerin permiten deslizar suavemente del pasado al presente (de los planos de J. Ford a los de J. L. Guerin: vestigios) y del presente al pasado (de los planos de J. L. Guerin a los de J. Ford: resurrecciones). Las distintas puestas en escena de recuerdos o de secuencias de *The Quiet Man* (ver los enamorados que pasean por la orilla del río así como la carrera de caballos) nos implican en un tiempo dislocado, en una temporalidad mítica donde el sueño se mezcla con la realidad, donde la ficción empapa lo real, donde lo real nutre la ficción, donde la memoria se aleja de los recuerdos (ver los *souvenirs* de los turistas frente a la memoria de los viejos de *Innisfree*). La memoria se enraíza en el territorio. Las diversas citas que hace José Luis Guerin aparecen como verdaderos lugares de encuentro (la cita como un *rendez-vous*), le permiten entrar en contacto y dialogar con los / sus fantasmas – los que habitan la historia del cine.

## IV. Geología de la memoria

Si podemos percibir el paso del tiempo por la erosión que provoca a su paso, también podemos observar su trabajo en la acumulación de historias que deposita. Al avanzar en el bosque de *Innisfree*, el cineasta nos permite percibir el tramado complejo de este territorio mítico, real y legendario – todo está íntimamente imbricado y absolutamente inseparable: lo vivido y lo soñado, la historia cotidiana y la historia global (ver la explosión de la bomba bajo los pasos de una vaca), etc. De nuevo, el enlazamiento de las voces que pueblan *Innisfree* nos permite sentir este entramado complejo, esta complexión enmarañada, esta estratificación de un paisaje cargado de historias (el rodaje de Ford, las leyendas celtas, la guerra, etc.). *Innisfree* parece constituirse del mismo modo que los árboles de su bosque, de forma concéntrica y circular. Las distintas voces (todas pertenecientes al universo fordiano) como los

diversos bailes del film de José Luis Guerin permiten tejer relaciones en el tiempo, entre los estratos sociales y generacionales así como en el espacio. De hecho, los tres bailes de *Innisfree* podrían considerarse como posibles ejes axiales para organizar la película en tres movimientos (pero también los tres *cottages* del film podrían representar estos ejes …). El montaje de la banda sonora como de las imágenes parece seguir esta forma discoidal y enredada de la constitución de los troncos de los árboles. Nos permite percibir los huecos y desgarrones de la malla del relato y discernir el carácter profundamente enredado de las relaciones que forman *Innisfree*. Al deportar la mirada fordiana hacia su fuera de campo (la realidad del lugar filmado), José Luis Guerin se encuentra directamente en frente de la ficción. La película se sitúa así en un lugar indeterminado, en una frontera, en un espacio por explorar.

## VI. Encrucijadas

La escritura de la película se inserta entre muchas prácticas (el documental de creación, el ensayo, la ficción, el poema, la rescritura, la revisión del western, etc.), dirigiéndolas, mezclándolas, haciendo otras cosas con ellas. La película indaga en la mirada (puesta en abismo, cine en el cine, imagen dentro de la imagen, etc.). Es un documental realizado con una mirada fordiana y una estrategia flahertiana. Más allá de las relaciones ya examinadas (entre los tiempos, las generaciones, etc.), *Innisfree* propone y establece también relaciones entre las distintas escrituras, estéticas y prácticas del cine. Es una película reflexiva (ensayo) que no transmite ideas sino que las construye con su propia estructura, con su propia escritura. La ficción aparece como la perspectiva del documental y el pasado se encuentra enfrente del presente, es un horizonte, un *por venir*. *Innisfree* es una película en movimiento, que teje relaciones, crea una dinámica, construye una reflexión por ecos y reflejos. La escritura es rescritura, la lectura, relectura. La cita es un cruce que hace entrar en contacto los elementos citados y la obra que cita. Así pues, podríamos pensar este film como un film de *fricción* que pone en contacto diferentes tiempos, diferentes planos, diferentes puntos de vista, distintas escrituras, distintas historias. *Innisfree* activa la circulación y pone de relieve las conexiones y disociaciones. El calentamiento provocado por esta fricción contribuye a dejar aparecer un lugar de encuentro (de *cita*) que abre y suelta el espacio del presente. *Innisfree*, film de *fricción*, permite al cineasta frotarse a sus

fantasmas, a un pasado elegido (un origen constituido) liberando así un espacio-tiempo (el *entre*) desde donde se puede (re)pensar el pasado para poder avanzar hacia otro futuro – el futuro perdido.

## Capítulo 4. EL CUERPO DEL CINE
## (*Tren de sombras, el espectro de Le Thuit*, 1997)

### I. El cuerpo del cine

José Luis Guerin realizó este tercer largometraje en el marco del primer centenario del cine – realizado en 1996, estrenado en 1997. *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit* invita a sus espectadores a encontrarse de nuevo con la atmósfera de los primeros tiempos del cinematógrafo, a subirse en el tren de sombras y a entrar en el mundo de espectros que describe Maxim Gorki en un texto redactado tras su primera experiencia de espectador – texto que dio título a esta película.

El título mismo del film parece indicar su carácter heterogéneo e impuro (el *tren*: el tiempo, el tempo de un viaje, la metáfora del cine; las *sombras*: el mundo del expresionismo – y del impresionismo; el *espectro*: el mundo fantástico, lo irreal, la ficción y *Le Thuit*: el mundo "real", el documental). La película dura unos 80 minutos, se compone de 844 planos y consta de cuatro movimientos. Empieza proyectando las viejas imágenes de los supuestos films familiares del abogado parisino Gérard Fleury; films supuestamente rodados en los años 1930, en la residencia secundaria de la familia burguesa, en el pueblo de Le Thuit, en Normandía. *Tren de sombras* sigue con una parte en color, rodada a finales del siglo XX en este mismo pueblo y en el castillo de los Fleury. Observamos la muy tranquila vida cotidiana del pueblo. Al caer la noche, se presenta una evocación del "tren de sombras" – proyecciones de luces en las paredes de una habitación, deformación del espacio, apariciones extrañas, etc. El tercer movimiento vuelve a observar las películas familiares, esta vez desde la moviola misma. Indagamos entonces en las imágenes mismas, en sus encuadres, su montaje, su tiempo. El baile de las imágenes sobre la mesa luminosa apunta nuevas relaciones, crea una nueva película mezclando distintas escrituras – cine amateur, ensayo, investigación, experimentación, etc. En el cuarto y último movimiento del film reaparecen "intactos", y en color, los personajes de las películas familiares.

A lo largo del film, el espectador ocupa distintos puntos de vista. Ora se deja llevar por el balanceo y la oscilación de las imágenes del

idilio familiar, ora está incitado a cuestionar estas imágenes. Si la película es casi muda (sólo se pronuncia una frase, al final del film, en francés: « Ils nous ont vus », frase que pone de relieve la estructura en abismo de la mirada en la película), el film no es por eso menos sonoro. Muchos sonidos (principalmente los del celuloide pasando en el proyector o sobre la moviola) y algunas músicas (todas contemporáneas del nacimiento del cine) acompañan la proyección e indican diversos puntos de escucha.

La infancia del cine que afirma evocar la película (ver el texto al inicio del film) va más allá de las conmemoraciones convencionales que recuerdan las primeras vistas de los hermanos Lumière o de las retrospectivas que apelan a las “grandes” películas del cine. La evocación de José Luis Guerin propone encontrarse con las primeras experiencias del cine amateur, con las primeras experiencias de cronofotografía (congelaciones de imágenes y descomposición del movimiento que recuerdan a las experiencias de Marey, Muybridge y Demenÿ), con el inicio del cine (Lumière, Chomón, Méliès), con la infancia del cineasta (Fleury y sus camaradas), con la niñez del espectador (sombras proyectadas) y del cinéfilo – amor al cine, a las películas, al celuloide, a las mujeres grabadas, etc. Al celebrar el primer centenario del cine con las (falsas) películas de un cineasta amateur muerto de forma misteriosa, José Luis Guerin presenta también la historia del cine como una historia de fantasmas, una historia encantada, pobladas de muertos y de posibilidades.

Por su carácter complejo, múltiple e impuro (transtextualidad, mezcla de escrituras, de puntos de vista, de ritmos, etc.) consideraremos aquí *Tren de sombras* como un film “trance” que sobrepasa, profundiza, refuerza y amplifica el carácter hipnótico propio del cine – ver principalmente Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*. *Tren de sombras* nos ubica en un lugar virtual (el *entre*, la frontera, el *y*, el intervalo, el intersticio…) en la zona de conjunción entre el film y su espectador, en este espacio crucial, este espacio de encuentro que es “el cuerpo del cine” (R. Bellour). Al enseñar su propio proceso de funcionamiento (film dentro del film, proyección dentro de la proyección, rodaje del montaje, desmontaje del montaje, rodaje del rodaje, etc.). *Tren de sombras* favorece también la confusión entre el proceso de inducción de la

hipnosis y el estado hipnótico (lo que el lenguaje médico llama "profundización del trance") invitando así el espectador a abandonarse totalmente a las sugestiones del film.

## II. Trascendencia textual

*Tren de sombras* manipula las cinco prácticas que dan cuerpo a la transtextualidad. Encontramos muchos films dentro del film (intertextualidad), unas falsas películas dentro de la película (hyper- y metatextualidad) así como unos textos que establecen un pacto de lectura y fijan un horizonte al espectador (para- y architextualidad). Al realizar unos falsos viejos films de familia, al meterse en la piel de un cineasta amateur del los años 30, José Luis Guerin (acompañado por Tomás Pladevall en el trabajo de fotografía) nos propone su lectura de la historia del cine, nos permite entrar en relación con los fantasmas que pueblan la historia del cine. El film remite a las experiencias del *fake*, del *expanded cinema*, del *found footage*, del direct-cinema, del cine experimental, del cine amateur, del cine documental, del cine-ma vérité, de la modernidad, del cine fantástico, etc. También establece puentes evidentes con el contexto artístico de la época (uso de la música contemporánea, evocación de cuadros y temas del impresionismo, estilo de vida burgués en la Francia de entreguerras, etc.). Al examinar las fotos y los films de monsieur Fleury, José Luis Guerin nos incita a percibir el futuro anterior de la muerte, el tiempo propio de la imagen fotográfica – el "esto ha sido" y "esto será" desarrollados por Roland Barthes (ver *La Chambre claire*). En el mismo movimiento, cuestiona también el nacimiento del cineasta, su infancia: ¿nace contemplando proyecciones? – en este caso el cine empezó en las cuevas de Altamira – ¿o nace verdaderamente cuando empieza a reflexionar sobre la imagen en movimiento, el tiempo de/en la imagen, el montaje, etc.? Para resolver el enigma de la muerte de Gérard Fleury, José Luis Guerin remite entonces también a otras obras, a otras películas (podemos pensar en *Sunrise* de F. Murnau) y a otros relatos clásicos (como la historia contada por *La noche transfigurada* de Schoenberg).

## III. Transfiguración textual

Los dos últimos movimientos del film invitan a una relectura de la película, a una revisión de las producciones familiares de Gérard Fleury y a una nueva visita del castillo familiar. Estas relecturas crean nuevas relaciones entres los planos, entre los fotogramas, entre los personajes filmados, entre el que filma y los que son filmados, etc. José Luis Guerin nos propone examinar el entre-planos para intentar percibir lo que ahí pudo inmiscuirse. Nos invita a considerar el entre-fotogramas para indagar en las brechas y las fisuras del relato – remite esta vez a prácticas del *Kino-pravda*, al efecto Kulechov y a los diversos usos del *found-footage*. Transfigura las películas del cineasta amateur, les transforma, les da nueva vida – desmontaje, remontaje, alteración del tiempo del visionado, etc. La lectura del espectador está totalmente ex-citada, soli-citada e in-citada por la escritura del cineasta (sensaciones de paramnesia y de picnolepsia – *déjà-vu* y momentos de ausencias – favorecidas por la transfiguración textual y el trance fílmico). Los fantasmas se multiplican. La relectura del film estimula la lectura investigadora del espectador. La encuesta diegética (¿cómo murió Gérard?) se transforma en investigación formal (¿quién grabó está secuencia?, ¿por qué este plano?, ¿por qué este tipo de montaje?, ¿qué hay en la imagen?, ¿qué esconde?, ¿qué dice del fuera de campo?, etc.). Al investigar sobre la historia de un film, el espectador está invitado a meditar sobre la historia del cine, la evolución de su lenguaje y las posibilidades de la escritura fílmica.

Las múltiples variaciones y repeticiones de imágenes llevan también la lectura del espectador hasta la abstracción – recordando experiencias como la de Ken Jacobs, *Tom Tom the piper's son*, 1969 o, en España, de Manuel Huerga en *Brutal ardour*, 1978. La ausencia, la muerte, los fantasmas, el paso del tiempo se plasman en la materia misma del celuloide creando imágenes a la vez abstractas (película que avanza a un ritmo frenético, trozos de celuloide gastados, etc.,) e hiperrealistas (enseñan la realidad misma de la proyección en el cine, dejando al espectador en una situación de híper-conciencia). Los movimientos de la banda fílmica, sus avances delirantes (ralentíes, pausas, vueltas atrás, avance rápido, etc.) también ilustran la energía del deseo. El cineasta-investigador parece perder el hilo de su investigación y enamorarse de la figura de la joven Hortense (agrandamiento de sus

fotogramas, pausas, etc.), apasionarse por la imagen de una mujer muerta (recordando así un tema desarrollado en otras películas como, por ejemplo, *Portrait of Jennie* de W. Dieterle, 1948). El montaje de la película responde entonces a la obsesión de atrapar un gesto, una mirada, una sonrisa de la joven Hortense: mujer fílmica, cuerpo fantaseado. La película se transforma en un retrato onírico desarrollando así el uso elegíaco del *found footage* (practicado por ejemplo por Joseph Cornell en *Rose Hobart*, 1936-1939) y celebrando el cuerpo propiamente cinematográfico – ver el artículo de Nicole Brenez, "Montage intertextuel…", *Cinémas,* vol. 13. El *split-screen* y las nuevas relaciones entre los fotogramas parecen indicar, en las brechas del film idílico de una familia en verano, un relato familiar más oscuro (Hortense hija del tío Etienne o Hortense amante del tío Etienne, etc.). El final de la película, al afirmar su condición (*fake*) y al enseñar los arcanos del film de familia, propone una especie de repaso de los últimos años de la vida del cine (sonido, color, etc.). Pasa al otro lado, a lo que era el fuera de campo del film familiar y que ahora se convierte en su contracampo (abisal puesta en abismo, cine en el cine en el cine, reflejos en los reflejos, etc.). Los fantasmas se encarnan.

## IV. Transgresión

Al trabajar la historia del cine a partir de un *corpus* definido (cuerpo textual) y manipulado (el trabajo de escritura del film se hace visible hasta en su materialidad), José Luis Guerin afirma el carácter sensual y voluptuoso del trabajo de creación, de la lectura y de la escritura fílmica. Rescribiendo la(s) historia(s) del cine, permite abrir sus perspectivas y desplegar el hilo de una historia del cine experimental, documental y de *fricción* en España (otros solitarios se habían aventurado en este terreno, otros lo harán). El texto fílmico aparece a la vez como tela (*hyphos*) y textura; deja al espectador en la doble postura de tejedor y de víctima atrapada en la tela (*hypnos*, trance). Al conducir su película más allá del estado hipnótico propio del cine, José Luis Guerin propone un film verdaderamente *trance*, que crea una puesta en abismo infinita, una puesta en relación inextricable (film en el film, fotograma en el fotograma, *hyphos* e *hypnos*, *eros* y erosión, etc.). El cine de José Luis Guerin aparece como un cine de goce que se inserta en las fronteras, se sitúa en la espesura y el grueso de una alternativa (en la oscuridad: el lugar de las apariciones; en el *entre*: el lugar erótico por

excelencia, donde la ropa baila, dejando percibir el centelleo de la piel – ver Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*).

# Capítulo 5. CUERPOS URBANOS (*En construcción*, 2001)

## I. Un modo de exploración

*En construcción* es la película que interesó a un mayor número de espectadores de entre todas las películas realizadas por José Luis Guerin. Fue considerada como un éxito insólito para un documental de creación. El cineasta la realizó acompañado por un equipo técnico compuesto exclusivamente de estudiantes – seis estudiantes de un Máster impartido por la Universitat Pompeu Fabra. El pequeño equipo dedicó tres años a la realización del film, alternando fases de rodaje y de montaje – proceso creativo impensable en la estructura clásica de financiación de una película. De las aproximadamente 130 horas que se rodaron emergió un film de unos 130 minutos que ofrece el retrato de un barrio popular en pleno proceso de reurbanización, que relata la crónica de una muerte anunciada. El título de la película remite así a su tema mismo (la construcción de un inmueble) pero también a su proceso de creación (*Work in progress*) así como a su forma, a su montaje, a su construcción estética. El film no cuenta una historia, sino que la construye.

*En construcción* es la primera película en la cual José Luis Guerin filma directamente su tiempo, su época y su ciudad. Es también el primer film que realiza en digital. En este sentido podemos pensar que, con esta película, José Luis Guerin se afirma francamente como un cineasta contemporáneo (la lectura de Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, puede ser enriquecedora). La película, compuesta de 880 planos, puede dividirse en tres movimientos. Empezamos observando lo que queda del Barrio Chino, para después asistir (segundo movimiento, el más largo) a la muerte de este barrio popular, a su transformación urbana, al cotidiano de la destrucción-construcción de un inmueble en el centro histórico de una ciudad europea y mediterránea. El último movimiento nos deja visitar el nuevo inmueble recién acabado y la transformación humana engendrada por esta transformación urbana. Así pues, *En construcción* se refiere a un antes, edifica un ahora movedizo e incierto y dibuja el inicio de un porvenir. La parte más larga de la película se ubica en un entre-dos (destrucción-construcción).

## II. Construcción

Esta película documental sigue el cotidiano de un barrio popular (el Barrio Chino), en pleno proceso de transformación urbana. Construye un universo diegético que engloba y está englobado por las acciones, los personajes, el tiempo y el espacio de la historia relatada. De este modo, la construcción empieza siendo la del mundo diegético – ver el inicio del film, del marinero de los años 1960 a Antonio, del Barrio Chino vivo al Barrio Chino agonizando: construcción de un espacio, presentación de sus habitantes, exposición de los cambios previstos, etc. Como toda construcción, la del mundo diegético tiene sus pilares: los habitantes, más específicamente aquí, el marino y la prostituta: Antonio y Juani (comparar las imágenes de archivo del inicio del film con planos de José Luis Guerin) y sus lugares emblemáticos (la iglesia de San Pau, el banco BBV, el muro "de los ojos", etc.). La evolución de estos pilares (derrumbamiento o resistencia), el contraste de sus desarrollos (la mano de Dios en la piedra de la iglesia frente a la de Juani en la pared de su habitación, los relojes rotos de Antonio frente al reloj giratorio del BBV, etc.) son reveladores de los valores vehiculados por el tiempo en el que viven. El montaje de la película permite decir mucho sin que sea necesario declamar ningún discurso militante o político. La voz en off queda proscrita, es el montaje mismo el que construye la realidad. El barrio filmado excede los fragmentos mostrados y montados por el cineasta. La ciudad virtual (la que se queda fuera de campo) sin embargo está actualizada por la mirada del espectador (ineluctablemente urbano) que participa entonces activamente en esta construcción.

## III. Mudanza

Si los cuerpos viven y evolucionan en un decorado, éste también acaba viviendo en aquellos. Los cuerpos urbanos también son la ciudad. En ellos la urbe se encarna, se incorpora. La estructura se hace osamenta. La evolución de Antonio y de Juani (personajes emblemáticos del barrio) revela la transformación del Barrio Chino. La ciudad se hace tanto sino más visible en los cuerpos que la habitan que el en decorado que exhibe – ver todas la secuencias donde aparecen Antonio y Juani; ver el fresco humano frente a los esqueletos del barrio, los fantasmas de la historia; ver los nuevos cuerpos en el nuevo inmueble del final del film, etc.

Para reflejar con máxima fidelidad sus visiones del día a día del Barrio Chino, el equipo del film no vaciló en transformar o precipitar la realidad filmada – puesta en situación, insertos, etc. La secuencia de la comida entre Antonio y dos de sus amigos así como la secuencia de difusión, en las casas vecinas, de la película *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955) son secuencias representativas de este trabajo sobre la realidad, de esta precipitación de lo real. El equipo se quedó totalmente preparado y disponible ante las posibilidades abiertas por los vientos del azar en la realidad. La primera aparición de Antonio en la película o las secuencias del descubrimiento del cementerio romano son las secuencias sin duda más representativas de este trabajo de anticipación de la realidad. La mezcla de sonidos minuciosamente trabajada concurre también a universalizar la historia de este barrio. Al trasladar un sonido oído de un lugar a otro (insertos del rumor del mundo con las informaciones difundidas por la radio de un coche o el transistor de los obreros, etc.), al transportar las noticias a las imágenes del film (la televisión del bar, la de los vecinos, etc.), este documental consigue inscribir su diégesis en un contexto histórico, dar profundidad y perspectiva a su relato. El traslado también puede ocurrir directamente en el seno mismo de la imagen, en la estructura y el encuadre de un plano (ver el mundo al revés en el que vive Antonio, fijarse en los primeros planos en los que sale durante la secuencia del descubrimiento del cementerio. Frente a los esqueletos, un hombre pregunta: “¿No es al revés? ¿La mujer no tiene una costilla menos?” y Antonio responde, en un plano invertido, “No, es al revés”). El cineasta se ubica en un lugar concreto desde donde graba la ciudad a través de su imaginario (de él y de ella) y de su realidad (de ella y de él).

## IV. Contemporaneidad

En este documental, los eventos más recientes aparecen como signos arcaicos. El progreso parece anacrónico y paradójico, nos lleva a los orígenes, al *arkè* – fusión de la cuna y de la tumba. Entonces, la vía de acceso al presente toma forma de una arqueología. La fractura del tiempo se convierte en un lugar de investigación y de creación. Frente a la imagen de la muerte, los fantasmas del presente se hacen visibles. La secuencia de las reacciones de los paseantes frente a la imagen de la calavera es representativa del trabajo de preparación y de anticipación (era muy probable encontrar restos arqueológicos en las ruinas de este

barrio, al lado de la iglesia más antigua de la ciudad). El mérito de esta secuencia reside menos en grabar este descubrimiento que en registrar sus consecuencias y las nubes virtuales que le acompañan (recuerdos, proyecciones, suposiciones, etc.). En esta película documental, real y presente aparecen cargados de virtualidad, de fantasías y de fantasmas (territorio mítico, futuro fantaseado, sueños, proyecciones, etc.). La película retrata un mundo movedizo, no cae en un discurso militante o nostálgico sino que observa las fluctuaciones del mundo – como en la secuencia, al final de la película, en la cual una niña, nueva vecina, saluda a un viejo habitante del Barrio Chino que tarda en verla pero que, finalmente, le responde y le sonríe. Lo real segrega posibilidades, todo evoluciona en un flujo incesante. Más que un decorado, la ciudad es un conjunto de cuerpos y de destinos. La mirada a la vez implicada y distanciada de José Luis Guerin  marca un tempo y un punto de vista alejados de los que se pueden encontrar en la mayoría de reportajes realizados *en vivo*. Se presenta como una mirada verdaderamente contemporánea que filma el intercambio perpetuo entre lo virtual (el pasado que se conserva) y lo actual (el presente que pasa) – ver la "imagen-cristal" de Gilles Deleuze en *L'Image-temps*.

En el mismo movimiento, José Luis Guerin consigue grabar su tiempo, huir de su marcha, abrirlo y despejar su horizonte. Al tener conciencia de que se vive siempre encima de los muertos ("¡Fíjate que vives encima de los muertos y no te enteras!", dice una vecina), de que los muertos están por todas partes, el cineasta se apropia de la Historia y se deshace del peso muerto del pasado para hacer vivir una memoria activa, liberadora y creadora.

# Capítulo 6. UN RECUERDO, LA IMAGEN DE UN SUEÑO (*En la ciudad de Sylvia*, 2007)

## I. Como la bruma de una mañana

En 2007, José Luis Guerin presentó tres nuevas obras, escapándose así de la categoría de los cineastas poco prolíficos en la cual se le había podido encasillar. Estas tres obras proponen una variación sobre los mismos motivos, el mismo tema, la misma figura: la mujer fantasmada. El tríptico crea un juego de reflejos, de repeticiones y variaciones, de ecos y resonancias. Tras presentar las tres obras examinaremos las sombras y reverberaciones del mediometraje y de la exposición en el largometraje.

Primero apareció, de forma casi clandestina (y con diversas versiones entre 2005 y 2007), un mediometraje, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, un "film-notas" según dice su propio autor. Antes de verse editada en DVD, formato de difusión inicialmente previsto por el cineasta, la película (de la cual se ha oído hablar desde 2006 – ver el artículo de Miguel Marías "Something Really New: Starting Over" publicado en la página web de Fipresci) se estrenó oficialmente en el festival de Vancouver de 2007 y pasó por muchos festivales: Gijón, Nueva York, FID-Marseille, etc. Este film recuerda las experiencias de cronofotografía del inicio del cine y de películas como *La Jetée* de Chris Marker (imágenes congeladas, descomposición de movimientos, cartones, etc.). Se realizó durante los numerosos viajes de José Luis Guerin por ciudades europeas (Avignon, Barcelona, Florencia, Madrid, Marsella, Paris y Estrasburgo principalmente). Por las calles de estas ciudades se persigue la imagen del recuerdo de una mujer, el fantasma de una mujer. El montaje propone la visión de una mujer ideal y de una ciudad ideal remitiendo así a las experiencias de "geografía creadora" del taller Kulechov. También puede remitir, en su forma, a la experiencia poética de Charles Baudelaire, principalmente al poema *À une passante:* la *flânerie*, el movimiento y su pausa, la "pierna de estatua" de la *passante*, etc. En los subtítulos y cartones de este film presuntamente autobiográfico ("Yo"), el cineasta indica que el motivo de sus persecuciones es volver a encontrar a Sylvia (a veces llamada Sylvie o Silvia), una chica que conoció en Estrasburgo, veintidós años atrás,

durante un peregrinaje sobre los pasos de Goethe. La figura de Sylvia evoca entonces a la Lotte de Werther, pero también a la Laura de Petrarca, a la Beatriz de Dante (mencionadas) así como a la Dulcinea de Don Quijote, a la Madeleine de Scottie, a la Jennie d'Eben Adams, a la *Sylvie* de G. de Nerval o incluso la Sylvie de *La Boulangère de Monceau,* etc. La última imagen del film es la única imagen en movimiento. Retrata a una mujer esperando el metro. El paso de los vagones del vehículo delante de la figura parece retomar la fragmentación de la cronofotografía, preserva su estética (el tren, el metro o el tranvía como metáfora del cine). Esta película anuncia ciertos motivos del largometraje *En la ciudad de Sylvia*.

En la primavera de 2007, José Luis Guerin presentó en el pabellón español de la Bienal Artística de Venecia, una exposición titulada: *La mujeres que no conocemos, montaje foto-secuencial.* El espectador-visitante se encontraba en el centro de una sala oscura donde podía pasear y contemplar libremente los veinticuatro cuadros digitales que componían la instalación. El título y los temas de esta obra se inspiraron (más allá de las referencias ya citadas en el examen del mediometraje) en un texto de Marcel Proust "*Les Femmes inconnues"* (publicado en algunas versiones del *Contre Sainte-Beuve*) que habla del ideal abierto por la presencia de las desconocidas (líneas de fuga en lo cotidiano, perspectivas llenas de posibilidades, cargadas de virtualidad, etc.). Muchas de las imágenes que componen la exposición son retomadas de obras realizadas anteriormente (fotogramas de un film de la pre-filmografía, fotogramas de *Tren de sombras*, de *En la ciudad de Sylvia* – que aún no se había estrenado –, etc.) otras fueron realizadas expresamente para la exposición (como todos los planos filmados en Venecia).

En verano de 2007, el largometraje *En la ciudad de Sylvia* se estrenó en la Mostra de Venecia donde competía. La trama narrativa de esta película es mínima (y retoma la trama del mediometraje: un hombre busca a una mujer: Sylvia/Sylvie). No se sabe nada del protagonista principal quien se define por sus actos, por lo que mira (dibuja, pasea, mira a las chicas, etc.) y por las pocas palabras que pronuncia ("Sylvie? Vous n'êtes pas Sylvie?…"). Todo lo que se atribuye a este personaje depende pues de la interpretación.

## II. Ensoñaciones

La película *En la ciudad de Sylvia* dura 82 minutos, se compone de 402 planos y se desarrolla en tres movimientos. Tres noches la puntúan, creando una estructura parecida a un espejo de tres caras (como el conjunto del tríptico). Sin embargo, la película transcurre mayoritariamente de día. Las indicaciones "primera noche", "segunda noche" y "tercera noche" nos invitan entonces a cuestionar el registro de las imágenes que vemos: ¿Vivencias? ¿Sueños? ; ¿Fantasía? ¿Ensoñación? Estas noches pueden recordarnos también la película de Bresson, *4 nuits d'un rêveur*, inspirada del libro de F. Dostoievski, *Noches blancas* como al registro del libro de G. de Nerval, *Sylvie* – aunque también podamos pensar en *Nadja* de Breton y en muchas otras obras artísticas. El ritmo del film nos invita a interpretar las experiencias del protagonista como posibles recuerdos de sueños o como imágenes de ensueños o de fantasías. En consecuencia, podríamos considerar este film como un *film-sueño* – más suave que el *film-trance* con quien establece relaciones – ver la calificación de *Sylvie* de G. de Nerval por Marcel Proust en el texto "Gérard de Nerval" publicado en *Contre Sainte Beuve* y la definición del "autor de sueños" por Roger Caillois en *L'incertitude qui vient des rêves*. El protagonista aparece en la película como un hombre sin pasado, como una página en blanco o como una pantalla vacía donde el espectador puede proyectar su imaginación, sus visiones, sus ideas y sus fantasías.

La mayoría de las imágenes que vemos son el resultado de la visión del protagonista. En general, el protagonista está solo en el encuadre y no cruza la mirada de nadie. Salvo en seis planos. Seis planos que representan tres encuentros. El primer plano que el protagonista comparte con alguien y en el cual cruza la mirada de otra persona, es un plano en el tranvía, tras la persecución de la chica que afirma no ser Sylvia. El segundo plano tiene como trasfondo el bar *Les aviateurs*. El protagonista comparte su encuadre con la chica que acabará la noche en su cama. En este momento las miradas de los personajes se cruzan mediante el reflejo de un espejo – donde él percibe a otras chicas… El tercer plano en el cual el protagonista comparte su encuadre y encuentra una mirada se ubica al final del film, tiene lugar en la parada del tranvía. La mirada de un hombre cruza la mirada del protagonista y, rápidamente, cruza también la mirada del espectador – mirada a cámara. Acompañada

por una ligera sonrisa, esta mirada rompe el espacio fílmico y confiere cierta ambigüedad a la figura del protagonista ("idiota del pueblo" le dice también un vagabundo… el crimen tampoco está muy lejos de su figura angélica – ver cuando, en el bar del TNS lee un periódico que habla del "nuevo crimen" de una mujer).

## III. Fragmentos de una visión amorosa

La mirada del protagonista es una mirada fragmentada, deformada, algo confusa (¿quién es?: ¿un artista?, ¿un loco?, ¿un fantasma?). Esta fragmentación de la mirada recuerda la forma de las obras que acompañan el largometraje (cronofotografía, imágenes congeladas, descomposición de los movimientos, gestos descompuestos como el *signum harpocraticum* o el envío de un beso, etc.). El tranvía, los dibujos del protagonista en las páginas de su cuaderno, los reflejos y las superposiciones vistos en los cristales y a través de los escaparates de la ciudad (bares, tiendas, tranvía, etc.), la acumulación de caras en el pequeño espacio de un terraza soleada en verano, etc., ayudan a crear una realidad distorsionada.

El sonido juega también un importante papel en la creación de este ambiente irreal – juego sobre los ecos, las modulaciones, el volumen, etc. Los sonidos se repiten en los mismos lugares (aunque la causa del ruido ya no esté en el plano), se fragmentan, se distorsionan. El repique de las campanas nos ubica en un tiempo desorientado (¿cuántas veces suenan durante la persecución de Sylvia?) mientras el pitido del tranvía indica de manera incesante un nuevo punto de partida, colocándonos en un mundo donde todo siempre parece volver y empezar de nuevo. A su vez, el espacio es laberíntico, abismal.

Esta película y las dos obras que la acompañan están repletas de referencias literarias y pictóricas. Algunas explícitas y reivindicadas (Proust, Nerval, Goethe, Petrarca, Dante, el amor cortés, Muybridge, la mujer luminosa renacentista, las ninfas, etc.), otras más implícitas – aunque no menos obvias: Balthus, Edgar Poe, Robert Bresson, Dostoievski, André Breton, los cuadros y las mujeres de Manet, etc. La multiplicación de mujeres "congeladas", con la mirada pérdida, vistas a través de cristales y/o en una superposición de reflejos, sobre fondos desvinculados de la figura (en el tranvía, en la terraza, en el bar) nos invitan a establecer puentes con algunos cuadros de Manet (el puente

más evidente estableciéndose entre el plano de la camarera del bar *Les aviateurs* y el último cuadro realizado por Manet: *Un bar aux Folies Bergère,* 1882).

## IV. Algo vago y obsesivo

Por su carácter fantasmagórico y fantasmal, el film puede entonces considerarse como un *film-sueño*. No como un film de sueños que nos contaría sus quimeras, sino como una forma que, por su estructura y su escritura, nos permite experimentar el tiempo y el tempo del sueño. En efecto, esta *película-sueño* habitada por un vago recuerdo no representa unos sueños mediante unas "imágenes-sueños" ni actualiza los recuerdos mediante unas "imágenes-recuerdos" en *flash-back* – categorías de *L'Image-mouvement* de Deleuze. Aquí, el tiempo no se materializa en una línea donde los presentes se suceden. El tiempo aparece como una duración indivisible. Así, cuando se fracciona, es en una bifurcación entre lo actual y lo virtual ("imagen-cristal"). Las imágenes del film son unos "sueños-puros" y unos "recuerdos puros" (Deleuze, *L'Image-temps*), unas imágenes actuales y virtuales a la vez – como las caras de las posibles Sylvia en los reflejos y las superposiciones a lo largo de la película. Las fronteras entre subjetividad y objetividad resultan inoperantes.

De este modo, la memoria puede inventar y el sueño recordar. Esta película nos invita a considerar el carácter quimérico y fantasmal de los mundos (no menos "reales" ya que el imaginario forma parte de la realidad) creados por José Luis Guerin. El presente y el pasado son contemporáneos. La película se presenta como el relato de un historia que nunca tuvo lugar ("Rien n'aura eu lieu que le lieu" dice Mallarmé). El origen se confunde con el destino. El volver ("ya he estado aquí") y la sensación de *déjà-vu* nos incitan a considerar la mirada del cineasta como la mirada de un aparecido, un resucitado, un fantasma (ver el inicio de *Nadja* de André Breton).

## Capítulo 7. CITARSE

A primera vista, las películas de José Luis Guerin parecen rigurosamente distintas. Sin embargo, paradójicamente, tras la primera visión del conjunto de la obra, algunas relaciones aparecen entre estas distintas películas. Algunas reflexiones y algunas preocupaciones estéticas permanecen, otras se vuelan y se dispersan. Para terminar esta aproximación a la obra de José Luis Guerin, examinaremos la tela nubosa que mezcla sus películas, la trama que apunta tanto la coherencia de esta filmografía como su carácter indefinible – que da fuerza a la obra y dificulta su examen. No buscaremos aquí realizar la síntesis de la obra (tarea imposible) sino más bien considerar sus pliegues, sus nudos y sus aperturas. Examinaremos los movimientos y el tiempo que ponen en movimiento la obra – tempo, ritmo y cadencia – así como lo que la obra pone en movimiento. Este último capítulo también quiere honrar la cita que, en el primer capítulo, nos habíamos dado con la obra. Igualmente, intenta llamar a comparecer a los fantasmas y espectros que nos hemos cruzado a lo largo de los análisis.

### I. Escribir

Las películas de José Luis Guerin van en contra de uno de los prejuicios más fuertes del sistema de producción clásico y de la crítica idealista, prejuicio que intenta hacernos creer que la realización (la escritura) de una película es la puesta en forma de una idea preconcebida anteriormente de forma clara. La escritura que está en juego en los films de José Luis Guerin es inaugural e imprevisible – sin guión fijo. Otorga un carácter informal a esta obra abierta a los imprevistos de la creación. Esta despreocupación por las esperas del sistema ubica a la obra de José Luis Guerin en el seno de las producciones extraterritoriales, en el catálogo de los productores que aceptan tomar el riesgo de producir una obra imprevisible (sin guión cerrado, sin idea claramente preconcebida, sin *story-board*, etc.). Con este mismo rasgo personal, libre y desconcertante es con la que la obra del cineasta turba los esquemas hartos perfectos e indudables de la crítica tradicional, de la semiología primitiva, de la teoría clásica y de la historia positivista.

El cine de José Luis Guerin es un cine que se toma su tiempo. De promedio, cinco años separan cada película, el tiempo necesario para el cineasta en documentarse, tomar apuntes, investigar y establecer contactos en vista de la próxima película. De modo que, siendo imprevisible, la escritura del cineasta no está menos pensada. El cine de José Luis Guerin es también un cine que se toma su tiempo en el sentido de que, para cada film, el cineasta dedica un período importante (y de nuevo imprevisible) al rodaje y al montaje. De esta manera, estos tres tiempos de la escritura (preparación, rodaje, montaje) engendran una temporalidad disonante y discordante a la escucha del diapasón de la industria del cine – donde el tiempo es dinero. Está temporalidad a contratiempo es esencial en el proceso de creación de une cine de *fricción* (*y* ficción *y* documental). Una cita de José Luis Guerin, puede aclararnos: "Renoir decía: *Hay que rodar siempre dejando una puerta abierta a la realidad*, y yo estoy totalmente de acuerdo. Hay que buscar esa fricción con la realidad."). La realización de un film de *fricción* no precisa simplemente quedarse abierto a la realidad sino que obliga a conocerla, a acordarle mucho tiempo y consideración, exige ser atento a sus fluctuaciones para poder seguir sus derivas.

El cine de José Luis Guerin también puede considerarse como un cine que se toma su tiempo en la medida en que es un cine que valora el tiempo cotidiano, el tiempo real, el tiempo banal de los acontecimientos. Sus películas se interesan especialmente por lo que, en un cine "clásico", hubiera sido cortado en el montaje – o ni siquiera rodado. Graba y monta lo que habitualmente no se enseña (como la orina de una niña que se desliza sobre la tierra seca de un campo árido - ver *Los motivos de Berta*). El cineasta parece interesarse menos por lo que ocurre en la imagen que por lo que les ocurre a las imágenes y al tiempo del film. José Luis Guerin se interesa por lo que pasa cuando no pasa nada. Graba hasta agotar el tiempo, la realidad y el cine – un poco a la manera de Georges Perec en su *Tentativa de agotar un lugar parisino*.

Las imágenes de "tiempo puro" (Deleuze) que habitan el cine de José Luis Guerin liberan el instante de la totalidad del film, emancipándolo también del tiempo del entretenimiento y de la acción. La temporalidad no está sometida a la narración, las acciones y los actos no tienen un sentido y no se espera ninguna resolución – el final siempre

está abierto, el inicio es siempre un retorno. Este tiempo estirado y extirpado de su marcha lineal nos hace penetrar en una atmósfera inquietamente extraña, a la vez encantadora y perturbadora, fascinante y amenazante. Lo que pasa cuando no pasa nada, lo que ocurre entre las imágenes del tiempo más cotidiano, entre los planos de los lugares más comunes, entre los paisajes y los personajes más llanos y banales, parece, paradójicamente, surgir de un mundo fantástico. El tiempo *real*, así extendido, se convierte en un tiempo quimérico, fantasmal, fantasmagórico. Es el tiempo de la ensoñación. Un tiempo complejo donde las fronteras se desvanecen. La impresión de sueño suplanta la impresión de realidad propia del cine – y más, si cabe, del cine *de lo real*. Acabamos preguntándonos si estas imágenes que terminamos de ver no son las visiones de un sueño, de una fantasía o el punto de vista de un fantasma. Los espacios creados en cada película aparecen a su vez íntimamente vinculados al tiempo. Son todos unos espacios imaginarios, míticos, fantaseados (Sotoluengo, Innisfree, el castillo de la familia Fleury, el Barrio Chino, la ciudad de Sylvia). Al mismo tiempo, en estos mismos films, nada parece tener lugar más que el lugar (vueltas, regresos, importancia del paisaje, etc.). Al filmar los tiempos muertos (y espectrales) de las acciones, las películas de José Luis Guerin parecen llevar siempre más lejos los límites del tiempo y de la experiencia. El evento siempre tiene lugar en una brecha del tiempo, en una fisura del relato (la brecha, la zona oscura, el espacio del fantasma). El más allá empieza aquí y está por todas partes – tanto dentro como fuera: ver las miradas "perdidas" de Demetrio, las de las mujeres desconocidas, etc. En sus obras, el cineasta indaga en el tiempo, en sus engranajes, sus brechas, su tempo, sus movimientos. En sus últimas realizaciones permite también al espectador manipular el tiempo de la obra. La exposición en Venecia y la realización del mediometraje *Unas fotos* (pensado para ser distribuido en DVD – aunque se haya enseñado en algunos festivales) permiten al espectador influir en el tiempo y el tempo de su lectura – avance rápido, pausa, vuelta hacia atrás, etc., del paseo y del lector DVD (sobre este tema, ver: Dominique Païni, *Le Temps exposé* y Ángel Quintana, *Virtuel*). La obra del cineasta se aprovecha entonces de las nuevas tecnologías y de los diferentes sistemas de distribución.

Los films de José Luis Guerin proponen la puesta en escena de una aparición. Examinan la dialéctica de la imagen cinematográfica

(presencia / ausencia de la imagen). Juegan con el ritmo imperioso del desfile de las imágenes (24 o 25 por segundo) así como sobre la suma de los planos (1+1= 3 según la formula de Jean-Luc Godard). Todo se recrea en cada momento. Es en el *entre* donde todo se recrea y se crea de nuevo (ensayos fílmicos). La escritura es siempre rescritura. La frontera y el intersticio aparecen como los lugares más fértiles de la creación, los territorios más propicios a las apariciones – cine de *fricciones*. Trabajar en el intervalo es entonces trabajar en un tiempo fantasmal (eterno regreso, *supervivencia*, diferencia y repeticiones, etc.), tratar con los fantasmas, interactuar con ellos para interrumpir la recta línea de una historia teleológica.

## II. Rescribir

Los tiempos ya no se yuxtaponen sino que se superponen. Son contemporáneos (imagen-cristal que hace convivir lo actual y lo virtual, que hace que pase el presente y que se conserve el pasado). Repetir y volver permite al cineasta trabajar en el tempo diferencial que lo separa y lo une a las obras que cita y que toma como referencia. La cita es como el montaje, de la adición de dos elementos, crea un elemento nuevo (de nuevo 1+1=3). El movimiento en el cual se inserta el cineasta indica que el pasado no se da sino que se construye, el pasado no es constituyente sino más bien constituido. Al volver hacia obras tradicionales y obras claves de la modernidad, el cineasta se dirige hacia un horizonte, vuelve hacia un pasado donde nunca pudo estar y que nunca pudo ser. El pasado que se conserva o que vuelve indica un tiempo lleno de posibles, un tiempo habitado por espectros – de figuras muertas o futuras, ya que el fantasma está siempre por venir, ver Jacques Derrida, *Spectres de Marx*). Dejar venir y revenir los fantasmas es entonces, en un mismo tiempo, repensar el pasado y abrir el futuro. Es hacer que el fantasma pueda ser realidad.

José Luis Guerin dibuja el pasado que está en frente de él (cine contemporáneo) trazando el camino que le impulsa y le compromete en el porvenir. Las referencias, las vueltas, las citas, las variaciones y repeticiones que pueblan su cine indican el horizonte de una experiencia, la perspectiva de una escritura (la modernidad, espectral por naturaleza). Por su ritmo, por el tiempo que trabaja, esculpe e indica, el cine de José Luis Guerin puede ser considerado como un cine fantasmal (que siempre

vuelve al lugar de su obsesión), un cine a contratiempo, fantástico e inactual (características de la actual modernidad – ver J. Aumont, *Moderne?* – y de la contemporaneidad – ver G. Amgamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*). Nos invita a reconsiderar nuestras concepciones sobre el cine, a reflexionar sobre estas categorías en las cuales no conseguíamos hacer entrar la obra. El cine de José Luis Guerin nos incita a considerar la historia del cine como una historia desorientada, donde todo puede coexistir sin borrarse, donde todos dialogan constantemente. Siguiendo la experiencia de Aby Warburg (*Mnemosina*, la historia del arte como una historia de fantasmas para adultos; ver Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*), las concepciones de Walter Benjamin (la historia a contratiempo) y de Friedrich Nietzsche (el eterno retorno y las *consideraciones inactuales*), podríamos intentar pensar *otra* historia del cine español – en vez de conformarnos en percibir la historia de *otro* cine español.

Analizando el tiempo que trabaja *en* y está trabajado *por* las obras y la marcha de José Luis Guerin (*el tiempo de los fantasmas*) entramos en la vía del síntoma. Los fantasmas que habitan el cine de José Luis Guerin aparecen entonces como los síntomas de una patología, la que sufre la producción cinematográfica española que, en gran medida, evacuó la modernidad cinematográfica de su seno (ver, principalmente, sobre este tema, Esteve Riambau, Casimiro Torreiro, *La escuela de Barcelona*; Josep María Català et *al.*, *Imagen, memoria y fascinación*,; Domènec Font, *Paisajes de la modernidad*; Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde, *Los "nuevos cine" en España*; Santos Zunzunegui, *Los felices sesenta*; Román Gubern et *al.*, *Historia del cine español* y un artículo de Àngel Quintana, « Contre les racines d'un certain cinéma espagnol », *Cahiers du cinéma*, n°621). De esta manera, el tiempo de los fantasmas y el tiempo de los síntomas nos dejan percibir, más que el rumbo del tiempo, su derrumbamiento; nos dejan pensar lo que, llegando tarde, permite iniciar la historia. Es el tiempo de las supervivencias, es la historia a contratiempo.

# CONCLUSIÓN

La redacción de esta tesis doctoral fue una verdadera experiencia (y no la exposición de unos resultados conocidos de antemano). Emprendí este estudio para poder sentir y pensar algo de esta cosa que tanto quería abordar y explorar: el cine de José Luis Guerin, su escritura. Esta aproximación tomó forma de círculo alrededor de la obra, su camino formó una espiral. De manera que esta conclusión no se puede entender sino como el eco prolongado de la introducción – el bucle nunca está cerrado.

Esta investigación se desarrolló pacientemente, en tres tiempos, dos movimientos que recogen las tres etapas de la complejidad. Su método (la aproximación) quería responder a nuestra problemática cuyo principal interés era tomar en cuenta y dar cuenta de la pluralidad, la complejidad, la espesura y la apertura de la filmografía. Me esforzé entonces en no modelar (demasiado) mi objeto de estudio según mis deseos y conocimientos. Más que explicar la obra, preferí implicarme en ella.

Seguramente este método no satisfará el espíritu sintetizador que hubiera querido comprender una obra a través de una estructura constituyente, orientada, orientativa y tranquilizadora. Pero no era éste el objetivo de esta investigación. Al aceptar la incertidumbre y al evitar el camino recto de lo que funciona bien (los análisis transversales y sintéticos suelen dar interesantes resultados), hemos podido percibir y analizar el carácter inclasificable y movedizo de la obra sin llegar a resumirla demasiado. Esta aproximación espera ser extendida, completada, aumentada y profundizada en el futuro – bien sea criticando lo dicho, prolongando algunos puntos analizados o hincando nuevas entradas. Esta tesis desea poder ayudar las futuras investigaciones sobre la obra de José Luis Guerin en orientarse en su compleja, abierta y estrellada trama.

En este estudio, los fantasmas y la fantasía (así como el *entre* y la oscuridad) han aparecido como los verdaderos grandes protagonistas de la filmografía de José Luis Guerin y nos llevaron a realizar algunos pasos en el terreno de la historia y la teoría del cine (la vía del síntoma). Estas

ideas (la topografía del universo como topografía posible para pensar las formas y la historia del cine; la historia del cine como una historia encantada, poblada de fantasmas; etc.) podrían también desarrollarse en estudios ulteriores para examinar con profundidad sus meritos y sus carencias. La investigación en el ámbito del cinema sólo puede enriquecerse al incitar la complementariedad y la asociación estrecha de la historia, la teoría y el análisis (bien sea en un mismo trabajo, bien sea en un mismo equipo de investigación). Juntas, nos permiten pensar la complejidad del cine, su historia, su camino, su caminar, su cuerpo, sus fricciones. Nos permiten ver las películas, ya que nuestros ojos, solos, no ven nada. Como lo recuerda el final de *Las luces de la ciudad* (*City lights*, 1931, Charlie Chaplin), es el espíritu el que ve a través de los ojos: "You can see now?"

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Corpus

### A. Les films et l'exposition

GUERIN José Luis, *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* (1984), copie DVD du film consultable à la Filmoteca de Catalunya et à la Filmoteca Española.

GUERIN José Luis, *Innisfree* (1991), *Tren de sombras* (1997), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), 4 DVD accompagnés d'un livret de 64 pages, Barcelona, Versus Entertainment, 2008.

GUERIN José Luis, *En construcción* (2001), 1 DVD, Barcelona, Planeta D, 2002.

GUERIN José Luis, *En la ciudad de Sylvia* (2007), 1 DVD, Barcelona, Cameo, 2008.

GUERIN José Luis, *Mujeres que no conocemos, un montaje foto-secuencial* (2007), exposition qui a eu lieu à la 52e Biennal Artistique de Venise dans le pavillon espagnol du 10 juin au 21 novembre 2007 et à Barcelone, au Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) du 23 janvier au 30 mars 2008. Quelques uns des tableaux de l'exposition sont reproduits dans le *Pack 4 DVD - José Luis Guerin* de Versus Entertainment.

Pour l'exposition à la 52e Biennal Artistique de Venise, un catalogue fut publié : RUIZ DE SAMANIEGO Alberto (dir.), *Paraíso fragmentado / Paradiso spezzato*, Madrid, Ministerio de asuntos exteriores y de cooperación, Seacex, Xunta de Galicia, 2007.

En ce qui concerne l'exposition au Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (qui comportait un tableau supplémentaire), quelques photos sont accessibles en ligne: http://www.cccb.org/ca/album?idg=18748 (dernière consultation le 31/10/2009).

## B. Les scénarios et projets de films

GUERIN José Luis, « Motivos de Berta. Carta de presentació del guió, 03/1983 », *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 45-46.

GUERIN José Luis, « Motivos de Berta. Origen del proyecto, 12/1983 », *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 46-48.

GUERIN José Luis, *Las rutas de Innisfree, guión*, s. l., s. d., consultable à la Biblioteca Nacional de España.

GUERIN José Luis, *Tren de sombras, guión*, s. l., s. d., consultable à la Biblioteca Nacional de España.

GUERIN José Luis, *En construcción guión*, s. l., s. d., consultable auprès de la maison de production Ovideo.

GUERIN José Luis, *Dans la ville de Sylvia, guión*, s. l., s. d., consultable à la Filmoteca Española.

## C. Les articles écrits par José Luis Guerin

GUERIN José Luis, « Al abrirse la puerta. Especie de presentación », *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 23-39.

GUERIN José Luis, « Esbozos del "tren..." », *Transversal, revista de cultura contemporánea nº3*, Lleida, Departamento de Cultura de l'Ajuntament de Lleida, 1997, p. 15-29.

GUERIN José Luis, « La sombra de Lotte », *La vanguardia*, supplément *"Culturas"*, 19/04/2006, p. 2-7.

GUERIN José Luis, « Todas las imágenes », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, septembre 2007, p. 33-40.

## D. Autres œuvres de José Luis Guerin consultables

GUERIN José Luis, *Memorias de un paisaje* (1979), copie DVD du film consultable à la Filmoteca Española.

GUERIN José Luis, *Naturaleza muerta* (1981), copie DVD du film consultable à la Filmoteca Española.

GUERIN José Luis, *Souvenirs* (1985) dans le *Pack 4 DVD - José Luis Guerin*, Barcelona, Versus Entertainment, 2008.

## II. Études et documents sur l'œuvre de José Luis Guerin[1]

### A. Les ouvrages consacrés au cinéma de José Luis Guerin

GARCÍA FERRER Juan Manuel, ROM Martí (eds.), *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 1-100.

LOSILLA Carlos, PENA Jaime (eds.), *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*, Gijón, Festival Internacional de Gijón, 2007.

### B. Les articles d'ouvrages collectifs ou de revues spécialisées

ALDARONDO Ricardo, « Los motivos de Berta », *Nosferatu*, n° 9, juin 1992, p. 91-92.

ALONSO GARCÍA Luis, « El espejo, la máscara y la daga », *Banda aparte*, nº12, octobre 1998, p. 33-37.

ARROBA MARTÍNEZ Álvaro, « Playas fósiles, Los motivos de Berta », *Letras de cine*, nº 6, 2002, p. 53.

BALLÓ Jordi, « Sóc estranger? », *Transversal, revista de cultura contemporánea*, nº 3, 1997, p. 30-31.

BARRIO Marina Inmaculada, « Paisaje humano, paisaje urbano. Entrevista a José Luis Guerin », *Imágenes de la ciudad, II Curso de Cine y Literatura*, Universidad de Burgos, 2003, p. 105-112.

BAU Núria, « José Luis Guerin entre fantasmas », *El viejo topo*, n° 112, 09/1997, p. 56-58.

BORDWELL David, « Las tres noches de un soñador », *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*, C. Losilla, J. Pena (eds.), Festival internacional de Gijón, 2007, p. 67-69. Texte initialement publié en anglais sur le blog de l'auteur: « Observations on a film art : Three nights of a dreamer », publié le 5/11/2007, consultable en ligne : http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1457 (dernière consultation le 16/12/2009).

CABELLO Gabriel, « Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luís Guerin », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº12, 2004, 17p. Consultable en ligne sur le site du Lehman College (New York) http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/cabello.htm (dernière consultation le 19/12/2009).

[1]Cette partie de la bibliographie n'inclut pas les nombreux livres où José Luis Guerin pourrait être cité ni les nombreuses interviews données par le cinéaste à la presse généraliste mais seulement les articles se référant essentiellement et spécifiquement à l'étude de l'œuvre ou d'un des films de José Luis Guerin.

CACHAFEIRO Eloy Enciso, « Volver a Innisfree », *Elegías íntimas*, H. J. Rodríguez (ed.), Madrid, Ocho y Medio, 2008, p. 374-380.

CASAS Quim, « José Luis Guerin, crónicas de la pubertad », *Cortos pero intensos, las películas breves de los cineastas españoles*, P. Medina, L. González (coord.), 35° Festival de Alcalá de Henares, Madrid, Fundación Colegio del Rey, 2005, p. 158-161.

CHAKALI Saad, « Dans la ville de Sylvia de José Luis Guerin. La cité des femmes », http://www.cinespagne.com/pagedossier/dansLaVilleDeSylvia.php, (dernière consultation le 28/12/2009).

COMPANY Juan Miguel, « La mirada de la memoria: Tren de sombras de José Luis Guerin », *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 124-133.

DE FRUTOS Javier, « Realidad y construcción », *Academia* n° 32, Madrid, 2002, p. 137-138.

DE LUCAS Gonzalo, « Los puntos cardinales - Unas fotos en la ciudad de Sylvia », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, sept. 2007, p. 42-43.

DE LUCAS Gonzalo, QUINTANA Àngel, LOSILLA Carlos, « Sobre esbozos y retratos », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, sept. 2007, p. 25-29.

ERICE Víctor, « Los muertos », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 51.

ESCUDERO Isabel, « De la catedral a la salita de estar. Charla cinematográfica con Isabel Escudero », *Archipiélago. Cuadernos de critica de la cultura*, n° 22, Barcelona, automne 1995, p. 79-89.

FECÉ Josep Lluis, « El tiempo reencontrado. "Tren de sombras" », *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, J. M. Català *et al.* (dir.), Festival de cine español de Málaga, Ocho y Medio, 2001, p. 307-312.

FERNÁNDEZ Cristóbal, MOLINA Fabián, « Conversación con José Luis Guerin », *Cabeza Borradora*, n° 3, printemps 2004, p. 37-48.

FONSECA Mercedes, « José Luis Guerin: una mirada atenta », *Viridiana*, n° 3, 09/1992, p. 195-205.

FRODON Jean-Michel, « Sous un autre jour - En construcción de José Luis Guerin », *Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008, p. 24.

FRODON Jean-Michel, « Toutes ces belles passantes - En la ciudad de Sylvia de José Luis Guerin », *Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008, p. 22-23.

GARCÍA FERRER Juan Manuel, « Ideas recurrentes », *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 15-16.

GARCÍA FERRER Juan Manuel, « Presentación », *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García

Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 5-12.

GARCÍA JUÁREZ José Antonio, « En construcción. El hombre de la cámara », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 65-67.

GOMEZ TARIN Francisco Javier, « El documental en construcción y la cámara urbana », *La Ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n° 16, Aix-en-Provence, Équipe d'Accueil Études Romanes (E.A 854), Université de Provence (Aix-Marseille I), 2007, p. 129-150.

GÓMEZ TARÍN Francisco Javier, « Tren de sombras de José Luis Guerin. El cine es estado puro », *Cuadernos de Ateneo*, n° 9, 2000, p. 154-163, disponible sur: http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-tren-de-sombras-cine-estado-puro.pdf (dernière consultation le 19/12/2009).

GÓMEZ TARÍN Francisco Javier, « Tren de sombras », *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, Thèse sous la direction de J. M. Company Ramón, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003. Thèse disponible sur : http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0325104-095345/index.html (dernière consultation le 16/12/2009).

HEITZ Françoise, « En construcción de José Luis Guerin : La ville en chantier », *La Ville au cinéma*, J. Barillet *et al.*, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 85-96.

LLINÀS Francesc, « Contra corriente, Entrevista con José Luis Guerin », *Contracampo*, n° 36, été 1984, 9p.

LOMILLOS Miguel Ángel, « El cine de José Luis Guerin: cuando el metacine se convierte en meta », *Banda aparte*, n° 12, 10/1998, p. 26- 29.

LOSILLA Carlos, « En la ciudad de Sylvia/ crítica. Todo estaba oscuro », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, sept. 2007, p. 30-31.

LOSILLA Carlos, « Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad », *Archivos de la filmoteca*, n° 30, octobre 1998, p. 171-181.

MARÍAS Miguel, « Algo realmente nuevo: empezando desde el principio », *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*, C. Losilla, J. Pena (eds.), Festival internacional de Gijón, 2007, p. 57-62.

MARÍAS Miguel, « Discreta osadía », Dossier de presse du film, P.C Guerin, 08/1984, reproduit dans *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 55-57.

MARÍAS Miguel, « El hombre tranquilo y sus raíces », *Viridiana*, n° 3, sept. 1992, p. 187-193.

MAYER Myriam, « La condition urbaine : *En construcción* de José Luis Guerin », *Rites et rythmes urbains/2*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n° 19,

Aix-en-Provence, Équipe d'Accueil Études Romanes (E.A 854), Aix-Marseille Université, 2008, p. 167-180.

MAYER Myriam, « La ville, espace d'une rencontre. Le marin et la putain dans En construcción de José Luis Guerin », *La Ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n° 16, Aix-en-Provence, Équipe d'Accueil Études Romanes (E.A 854), Université de Provence (Aix-Marseille I), 2007, p. 115-128.

MERINO Imma, « Variaciones en el regne de les ombres », *Transversal*, *revista de cultura contemporánea*, nº 3, 1997, p.7-14.

MIRANDA MENDOZA Luis, « En construcción de José Luis Guerin. Guerin: arqueologia y cine moderno », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 22.

MOLINA FOIX Vicente, « Castilla interior », *Diario 16*, 20/09/1984, reproduit dans *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 57-59.

MONTERDE José Enrique, « José Luis Guerin: ¿Documental ? ¿Ficción? Cine », *Al otro lado de la ficción, 13 documentalistas españoles contemporáneos*, J. Cerdán, C. Torreiro (eds.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 109-140.

Muñoz Manuel, « La Mostra de cine Mediterrani acoge la película los motivos de Berta », *El País* 3/10/1984 reproduit *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 69.

NUÑOZ ANA, « Dos perplejidades », *El viejo topo*, n° 112, novembre 1997, p. 53.

ORDOÑEZ Marcos, « Los motivos de Berta de J. L. Guerin o el extraño caso del film que nunca existió », *El Correo Catalán*, 08/09/1984 reproduit dans *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 64-69.

RABAL Pilar, « Intuición de deseo », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, septembre 2007, p. 44.

REVERTE Jorge M., « La poesía en la sala de montaje », *Viridiana*, n° 3, sept. 1992, p. 207-209.

REVIRIEGO Carlos, « Presencias españolas en el certamen italiano. De lo visible y lo invisible », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, sept. 2007, p. 78.

RIBAL Pilar, « Pabellón Español en la Bienal de Venecia, Intuición de deseo », *Cahiers du cinéma España*, n° 4, sept. 2007, p. 44.

ROM Martí, « …Y me fugue con un niña que iba en bicicleta », *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E.*

*Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 17-22.

SAURA Antonio, « Acerca de Los motivos de Berta », Dossier de presse du film, P.C Guerin, 08/1984, reproduit dans *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 55.

SIGÜENZA SARABIA, José Antonio, « Tren de sombras. Las formas de la memoria », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 57-63.

TERRASA Jacques, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film En construcción », *La Ville dans le cinéma documentaire espagnol*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n° 16, Aix-en-Provence, Équipe d'Accueil Études Romanes (E.A 854), Université de Provence (Aix-Marseille I), 2007, p. 101-114.

TERRASA Jacques, « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En construcción* de José Luis Guerin », *La Ville, lieux et limites 2*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n° 12, Aix-en-Provence, Équipe d'Accueil Études Romanes (E.A 854), Université de Provence (Aix-Marseille I), 2005, p. 131-160.

TESSON Charles, « Berlin Kino Zoo Platz - 35e Festival de Berlin », *Cahiers du cinéma*, n° 370, 04/1985, p. 52.

TORELL Josep, « Los ojos que tu ves », *El viejo topo*, nº 112, 11/1997, p. 54-55.

TORREIRO Mirito, « San Sebastián 84 », *Dirigido por*, n° 119, 11/1984, reproduit dans *Surcando en el jardín dorado. Un viatge pels films de José Luis Guerin i les fotografíes de E. Momeñe*, J. M. García Ferrer, M. Rom (eds.), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p. 61-63.

TORREIRO Mirito, CASAS Quim, « Los motivos de Berta », *Dirigido por*, n° 123, mars 1985, p. 22-29.

TORRES Sara, « Los motivos de Guerin », *Nosferatu*, nº 9, Juin 1992, p. 38-47.

TRANCHE Rafael R., « Innisfree 1990 », *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, J. P. Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, p. 912-914.

VÁZQUEZ ALONSO Víctor, « En construcción. Un soplo de voces y de calles », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 64.

VÁZQUEZ VILLAMEDIANA Daniel, « Ensayo de un crimen. Una cierta indecencia del cine español », *Letras de cine*, n° 6, 2002, p. 76-81.

VILLOTA TOYOS Gabriel, « Ultima parada para un tren espectral », *Banda aparte*, n° 12, octobre 1998, p. 22-25.

ZUNZUNEGUI Santos, « Genealogía de la belleza. En diálogo amistoso con C. L. y G. de L. », *Cahiers du cinéma España*, n° 7, décembre 2007, p. 74-76.

## C. Les documents audiovisuels

GARCIA ROURE Abel, *Apuntes para un retrato*, Evohé Films S. A, 1997.

## D. Études et travaux universitaires

ACÍN JAVIERRE Marta, ORTIZ VALLESPÍN Ivanna, *Innisfree, trabajo de fin de carrera*, Departamento de Comunicación Audiovisual, UAB, 1998.

BEQUIGNON Éléonore, *L'Œuvre cinématographique de José Luis Guerin : au croisement des mémoires*, Mémoire de Master 2, sous la direction de C. Murcia, département des Études Audiovisuelles, UFR LAC, Paris VII, 2007.

MAYER Myriam, *Le Documentaire: espace de création et lieu de prise de conscience. Autour d'une séquence du film En construcción de José Luis Guerin*, Mémoire de Master2, sous la direction de J. Terrasa, département d'espagnol, UFR ERLAOS, Université de Provence, Aix-Marseille I, 2005.

MAYER Myriam, *Marinero en tierra : el personaje de Antonio en el documental de José Luis Guerin, En construcción*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de J. Terrasa, département d'espagnol, UFR ERLAOS, Université de Provence, Aix-Marseille I, 2004.

## III. Ouvrages et études sur le cinéma espagnol

### A. Ouvrages


BERTHIER Nancy (dir.), *Penser le cinéma espagnol (1975-200)*, Lyon, Grimh/Grimia, 2002.

BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, Collection de la casa de Velázquez, vol. 100, 2007.

BONET Eugeni, PALACIO Miguel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

CASTRO DE PAZ José Luis, PENA PÉREZ Jaime, *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la filmoteca, 2005.

CATALÀ Josep María, CERDÁN Josetxo, TORREIRO Casimiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación, Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Ocho y Medio, 2001.

GUBERN Román (dir.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 6e éd., 2009.

HEREDERO Carlos F., MONTERDE José Enrique, *Los "nuevos cines" en España*, Valencia, IVAC, 2003.

HEREDERO Carlos F., SANTAMARINA Antonio, *Semillas de futuro, cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.

HERRERA Javier, MARTÍNEZ-CARAZO Cristina (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

HISPANO Andrés, PINENT Antoni (commissaires), *Del extásis al arrebato, 50 años del otro cine español*, Barcelona, Cameo, CCCB, SEACEX, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, ICIC / Filmoteca de Catalunya, 2009.

KINDER Marsha, *Blood cinema, the reconstruction of national identity in Spain*, Berkley, University California Press, 1993.

KINDER Marsha, *Refiguring Spain: cinema, media, representation*, Durham, Duke University Press, 1997.

MONTERDE José Enrique, *Veinte años de cine español, un cine bajo la paradoja, 1973-1992*, Barcelona, Paidós, 1993.

ORTEGA María Luis (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, Hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2005.

PÉREZ PERUCHA Julio Pérez (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997

POHL Burkhard, TÜRSCHMANN Jörg (eds.), *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007

POYATO Pedros (comp.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Madrid, Plurabelle, 2005.

RESINA Ramón Juan (ed.), *Burning Darkness, A half Century of Spanish cinema*, New York, SUNY Press, 2008.

RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1999.

RIAMBAU Esteve, TORREIRO Casimiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Filmoteca Española, Cátedra, 2008.

RODRÍGUEZ Hilario J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, 36° festival de Cine de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, Alcine 36, 2006

SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994.

ZUNZUNEGUI Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, IVAC, 2002.

ZUNZUNEGUI Santos, *Los felices sesenta*, Barcelona, Paidós, 2005.

## B. Articles

ANSOLA GONZÁLEZ Txomin, « El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80 », *Archivos de la filmoteca*, nº 48, 2004, p. 102-121.

CASTRO DE PAZ José Luis, « Materia para el ojo o retorno a lo real, notas sobre el cine español, 1990-2006 », *Derivas del cine europeo contemporáneo*, D. Font, C. Losilla (eds.), Valencia, IVAC, 2007, p. 161-174.

CASTRO DE PAZ José Luis, CERDÀN LOS ARCOS Josetxo, « Razonables huellas documentales (2000-2006) Un variado, fértil y alentador panorama », *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, H. J. Rodríguez (coord.), Madrid, 36° festival de Cine de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, Alcine 36, 2006, p. 125-134.

CERDÁN Josetxo, « Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años », *Documental y vanguardia*, C. Torreiro, J. Cerdán (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 349-376.

CUETO Roberto, « Numancia no se rinde o por qué las tradiciones pesan tanto en el cine español », *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, H. J. Rodríguez, Madrid, 36° festival de Cine de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, Alcine 36, 2006, p. 25-38.

FECÉ Josep Lluis, « La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente », *Archivos de la filmoteca*, n° 49, février 2005, p. 82-95.

GART Joan, « Portabella, años setenta », *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, M. Expósito (coord.), Barcelona, la Mirada / MACBA, 2001, p. 149-151.

GONZÁLEZ LÓPEZ Palmira, « Un proyecto y un instrumento para la catalogación de los largometrajes de producción española, desde sus orígenes hasta nuestros días », *Archivos de la filmoteca*, n° 11, janvier-mars 1992, p. 6-11.

GUBERN Román, « Contra el desorden audiovisual español », *Archivos de la filmoteca*, n° 12, avril-juin 1992, p. 167.

LLINÀS Francisco, « Carencias, urgencias », *Archivos de la filmoteca*, n° 1, mars-mai 1989, p. 32-35.

LOSILLA Carlos, « Contra ese cine español, Panorama general al inicio de un nuevo siglo », *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, H. J. Rodríguez (coord.), Madrid, 36° festival de Cine de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, Alcine 36, 2006, p. 39-52.

LOSILLA Carlos, « El exilio interior, la noche óscura. El caso Pablo Llorca », *Archivos de la Filmoteca*, n° 39, octobre 2001, p. 87-100.

LOSILLA Carlos, « La peculiar transnacionalidad del cine español, Cuerpos y almas », *Cahiers du cinéma España*, nº 10, 03/2008, p. 18.

LOSILLA Carlos, « Regreso al país de Nunca Jamás. Fragmentos de un posible discurso sobre el cine español actual », *Archivos de la Filmoteca*, n° 45, octobre 2003, p. 47-59.

MONTERDE José Enrique, « Miradas hacia el cine español contemporáneo », *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, B. Pohl, J. Türschmann (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 29-38.

PENA Jaime, « Excéntricos, el cine en la periferia », *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, H. J. Rodríguez (coord.), Madrid, 36° festival de Cine de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, Alcine 36, 2006, p. 197-202.

PÉREZ PERUCHA Julio, « Trayecto de secano (algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una historia del cine español) », *Archivos de la filmoteca*, n° 1, mars-mai 1989, p. 36-47.

QUINTANA Àngel, « Contre les racines d'un certain cinéma espagnol », *Cahiers du cinéma*, n° 621, mars 2007, p. 22.

QUINTANA Àngel, « Deux parrains du cinéma espagnol », traduit de l'espagnol par M. Neveu-Agero, *Cahiers du cinéma*, n° 603, juillet-août 2005, p. 40-41.

QUINTANA Àngel, « El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa », *Archivos de la filmoteca*, n° 39, octobre, 2001, p. 9-25.

RIAMBAU Esteve et TORREIRO Casimiro, « El mandato del partido popular (1996-2004) », *Historia del cine español*, R. Gubern (dir.), 6ª ed., Madrid, Cátedra, 2009, p. 455- 496.

RIAMBAU Esteve, « El periodo "socialista"1982-1992) », *Historia del cine español*, R. Gubern (dir.), 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2000, p. 399-454.

# IV. Ouvrages et études sur le cinéma

## A. Ouvrages


AGEL Henri, *Un art de la célébration : le cinéma de Flaherty à Rouch*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

ALTHABE Gérard et COMOLLI Jean-Louis, *Regards sur la ville*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

AUMONT Jacques *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire critique et théorique du cinéma*, Paris, Armand Collin Cinéma, 2005.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 2e éd. 2004.

AUMONT Jacques, *Matières d'images*, Paris, Images modernes, 2005.

AUMONT Jacques, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

BALLÓ Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BALLÓ Jordi, PÉREZ Xavier, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.

BANDA Daniel, MOURE José (textes choisis et présentés par), *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008.

BARNOUW Erik, *El documental. Historia y estilo* (1974), traduit de l'américain par BÁEZ Alfredo, Madrid, Gedisa editorial, 3e éd., 2005.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 14e éd., 2002.

BELAZS Béla, *L'Esprit du cinéma* (1930), traduit de l'allemand par J. M. Chavy, Paris, Payot, 1977.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images*, Paris, P.O.L., 1982.

BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.

BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

BONITZER Pascal, *Le Regard et la Voix*, Paris, 10/18, 1976.

BORDWELL David et THOMPSON Kirstin, *L'Art du film, une introduction* (1979), traduit de l'américain par C. Beghin, Bruxelles, De Boek Université, 2000.

BOVIER François, CHAPERON André (dir.), *Décadrages, cinéma à travers champs*, n° 6, *Dossier: train et cinéma*, Genève, Automne 2005, p. 7-84.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001.

BRESCHAND Jean, *Le Documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2e éd. 1988.

CATALÀ Josep María, CERDÁN Josetxo, *Después de lo real*, *Archivos de la filmoteca,* n° 57-58, octobre 2007- février 2008.

CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et Image au cinéma*, Paris, Armand Collin, 1990.

CHION Michel, *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma, 2e éd., 1993.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, rééd. 1985.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

COLLECTIF, *Critique et cinéphilie*, VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.

COMPANY Juan Miguel, MARZAL José Javier, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

DANEY Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993.

DANEY Serge, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, réed. 1996.

DANEY Serge, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L., Paris, 1994.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DOMÍNGUEZ Gustavo, TALENS Jenaro (dir.), *Historia general del cine, vol. XII, El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1995.

DOMÍNGUEZ Gustavo, TALENS Jenaro (dir.), *Historia general del cine vol. 1. Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 2e édition, 2008.

FONT Domènec, LOSILLA Carlos (eds.), *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Valencia, IVAC, 2007.

FONT Domènec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002.

FRODON Jean-Michel, *La Projection nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

GAUTHIER Guy, *Le Documentaire : un autre cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2003.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, 4 DVD, Paris, Gaumont Vidéo, 2007.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.

GODARD Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.

GÓMEZ TARÍN Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, thèse réalisée sous la direction de J. M. Company Ramón, Universidad de Valencia, 2003. Consultable sur le site http://www.tesisenxarxa.net/

GREEN Eugène, *Présences. Essai sur la nature du cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer/Cahiers du cinéma, 2003.

GUYNN William, *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie* (1990), traduit de l'américain par J.-L. Lioult, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

ISHAGHPOUR Youssef, GODARD Jean-Luc, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

ISHAGHPOUR Youssef, *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004.

ISHAGHPOUR Youssef, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Paris, Circé, 2007.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

JOUSSE Thierry et PAQUOT Thierry, *La Ville au cinéma. Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

KIRBY Lynne, *Parallel tracks : The railroad and silent cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997

LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992.

LANGLOIS Henri, *300 ans de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / La Cinémathèque Française, 1986.

LEDO ANDIÓN Margarita, *Cine de fotógrafos*, Madrid, Gustavo Gili, 2005.

LEUTRAT Jean-Louis, *Kaléidoscope. Analyses de films*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le Fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995.

LEYDA Jay, *Kino : Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, Ed. Age de l'homme, 1976.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et GAGNEBIN Murielle (dir.), *L'Essai et le Cinéma*, Paris, Éditions Champs Vallon, 2004.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Modernes Flâneries du cinéma*, Paris, De l'Incidence Éditeur, 2009.

LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

LYANT Jean-Charles, ODIN Roger *et al.*, *Cinémas et Réalités. Travaux XLI*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984.

MARTIN Adrian, *¿Qué es el cine moderno?*, traduit de l'anglais par G. Mutis *et al.*, Valdivia, Festival Internacional de Cine, Uqbar Editores, 2008.

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, rééd. avec une nouvelle préface, 1978.

NICHOLS Bill, *Blurred Boundaries*, Indiana University Press, Bloomington, 1994

NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, Indianapolis, 2001.

NICHOLS Bill, *La representación de la realidad* (1991), traduit de l'américain par J. Cerdán et E. Iriarte, Barcelona, Paidós, 1997.

NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

ODIN Roger (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens de Klincksieck, 1995.

ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

PAÏNI Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma : Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Téraèdre, réed. 2008.

POLLET Jean-Daniel, LEBLANC Gérard, *L'Entre vues*, Paris, Éditions de l'œil 1998.

PREDAL René, *Le Cinéma d'auteur une vieille lune?*, Éditions du Cerf, Paris, 2001.

QUINTANA Àngel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

QUINTANA Àngel, *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, traduit de l'espagnol par E. Fouchard, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

RAMOND Sylvie (dir.), *Impressionnisme et naissance du cinématographe*, Lyon, FAGE éditions/ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2005.

RODRÍGUEZ Hilario J. (ed.), *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*, Madrid, Ocho y Medio, 2008.

SADOUL Georges, *Histoire mondiale du cinéma*, Paris, Flammarion, 1949

SAVAL Lorenzo (dir.) *La poesía del cine*, Málaga, Revista Litoral S. A, 2003.

SCHNITZER Luda et Jean, MARTIN Marcel, *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris, les Éditeurs réunis, 1966.

SIEREK Karl, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, traduit de l'allemand par P. Rush, Paris, Klincksieck, 2009.

STAM Robert, BURGOYNE Robert, FLITTERMAN-LEWIS Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, traduit de l'américain par J. Pavía Cogollos, Barcelona, Paidós, 1999.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* (1989), traduit du russe par A. Kichilov et C. H. de Brantes, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

TEJEDA Carlos, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra, 2008.

TORREIRO Casimiro, CERDÁN Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

TRANCHE Rafael R. (ed.), *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y Medio, 2006.

VERNET Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1988.

WEINRICHTER Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Punto de vista, 2007.

WEINRICHTER Antonio, *El cine de no-ficción. Desvíos de lo real*, Madrid, T&B Editores, 2004.

WEINRICHTER Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Punto de vista, 2009.

ZAPATER Juan (coord.), *El camino del cine europeo. Siete miradas, [Murnau, Dreyer, Buñuel, Rosselini, Godard, Bergman, Von Trier]*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio, Artyco, 2004.

ZUNZUNEGUI Santos, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1996.

## B. Articles

ALLARD Laurence, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental », *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, R. Odin (dir.), Paris, Méridiens de Klincksieck, 1995, p. 113-126.

ALTMAN Rick, « Otra forma de pensar la historia [del cine]: un modelo de crisis », *Archivos de la filmoteca*, n° 22, février 1996, p. 7-19

BELLOUR Raymond, « Vers toutes les images », préface du livre de K. Sierek, *Images oiseaux*, Paris, Klincsieck, 2009, p. 9-14.

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 49-67.

CATALÀ Josep María, « Film ensayo y vanguardia », *Documental y vanguardia*, C. Torreiro, J. Cerdán (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 109-160.

CUEVAS Efrén, « Imágenes familiares. Del cine doméstico al diario cinematográfico », *Archivos de la filmoteca*, n° 45, octobre 2003, p. 129-140.

DANEY Serge, « Après tout » (1972), *La Politique des auteurs. Les Entretiens*, Paris, V. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, 2001, p. 5-12.

DE BAECQUE Antoine, « Aux aguets. Que reste-t-il de la politique des auteurs ? » (Cahiers du cinéma, n° 518, 11/1997), *La Politique des auteurs. Les Textes*, Paris, IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, 2001, p. 192-202.

DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma, le film de famille », *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, R. Odin (dir.), Paris, Méridiens de Klincksieck, 1995, p. 11-26.

DE LUCAS Gonzalo, « Interior/Exterior », *Cahiers du cinéma España*, nº 10, mars 2008, p. 16-17.

DELEUZE Gilles, « Trois questions sur Six fois deux », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, reproduit dans *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Pais, 1990, p. 64-65.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Savoir-mouvement », *Aby Warburg et l'image en mouvement*, P.-A. Michaud, Paris, Macula, 1998, p. 7-20.

FRODON Jean-Michel, « Hipótesis para un cine europeo », *Derivas del cine europeo contemporáneo*, D. Font, C. Losilla (eds.), Valencia, IVAC, 2007, p. 31-36.

GAUTHIER Guy, « Le documentaire narratif. Documentaire/ fiction », *Travaux XLI, Cinémas et Réalités*, J.-C. Lyant (dir.), CIEREC, Université de St-Étienne, 1984, p. 81-96.

GOLIOT-LETE Anne, « L'image de film inventée par l'analyse », *L'Analyse de film en question*, J. Nacache (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15-30.

GORKI Maxime, « Au Royaume des ombres… », *Kino : histoire du cinéma russe et soviétique*, J. Leyda, Lausanne, Ed. Age de l'homme, 1976, p. 472-474 également publié, dans une autre traduction, dans *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, D. Banda, J. Moure (dir.), Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 48-52.

JOURNOT Marie-Thérèse, « Le film de famille dans le film de fiction », *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, R. Odin (dir.), Paris, Méridiens de Klincksieck, 1995, p. 147-162.

LOSILLA Carlos, « El DVD, tras la historia del cine », *Cahiers du cinéma España*, nº 18, décembre 2008, p. 96 -97.

MONTERDE José Enrique, « Un panorama del cine europeo, tendencias de la industria cinematográfica actual », *Derivas del cine europeo contemporáneo*, D. Font, C. Losilla (eds.), Valencia, IVAC, 2007, p. 105-118.

MOURE José, « Essai de définition de l'essai au cinéma», *L'Essai et le Cinéma*, S. Liandrat-Guigues et M. Gagnebin (dir.), Paris, Éditions Champs Vallon, 2004, p. 25-40.

NEYRAT Cyril, « L'essai à la limite de la Terre et de l'eau », *L'Essai et le Cinéma*, S. Liandrat-Guigues et M. Gagnebin (dir.), Paris, Champs Vallon, 2004, p. 157-172.

ODIN Roger, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Travaux XLI, Cinémas et réalités*, J.-C. Lyant (dir.), CIEREC, Université de St-Étienne, 1984, p. 263-280.

QUINTANA Àngel, « Roberto Rossellini. Frente a los misterios de lo real. Notas sobre un gesto moderno », *El camino del cine europeo. Siete miradas, [Murnau, Dreyer, Buñuel, Rosselini, Godard, Bergman, Von Trier]*, J. Zapater (coord.), Pamplona, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio, Artyco, 2004, p. 113-136.

QUINTANA Àngel, « Un cine en tierra de nadie », *Cahiers du cinéma España*, nº10, mars 2008, p. 6-8.

QUINTANA Àngel, « Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte », *Archivos de la filmoteca*, n° 35, juin 2000, p. 179-196

ROSEN Philip, « El concepto de cine nacional en la "nueva" era "mass mediática" », *Historia general del cine, vol. XII*, G. Domínguez, J. Talens (dir.), Madrid, Cátedra, 1995, p. 115-150.

ROUCH Jean, « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe », *La Notion de personne en Afrique noire*, G. Dierterlen (dir.), Paris, Éditions du CNRS, 1971, p. 529-534.

SÁNCHEZ NAVARRO Jordi, « (Re)construcción y (re)presentacion. Mentira hyperconsciente y falso documental », *Documental y vanguardia*, C. Torreiro, J. Cerdàn (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 85-108.

SCHIFANO Laurence, « Le cinéma dans le sillage d'Orphée », *Les Vivants et les Morts*, A. Bouloumié (dir.), Paris, Éditions Imago, 2008, p. 251-262.

TALENS Jenaro, ZUNZUNEGUI Santos, « Introducción por una verdadera historia del cine », *Historia general del cine vol. 1*, G. Domínguez, J. Talens (dir.), Madrid, Cátedra, 2e ed., 2008, p. 9-38.

THIBAUDEAU Pascale, « Du train et du défilement des images », *Cinéma et Voyage*, R. Gardies (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 95-111.

VIDAL ESTÉVEZ Manuel, « Cines europeos "versus" Cine europeo », *Historia general del cine, vol. XII*, G. Domínguez, J. Talens (dir.), Madrid, Cátedra, 1995, p. 167-198.

WEES William, « Forma y sentido en las películas de *Found Footage*: una visión panorámica », *Archivos de la Filmoteca*, n° 30, octobre 1998, p. 126-135.

WEINRICHTER Antonio, « Jugando en los archivos de lo real. Apropriación y remontaje en el cine de no ficción », *Documental y vanguardia*, C. Torreiro, J. Cerdán (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 43-64.

WEINRICHTER Antonio, « Subjetividad, impostura, apropriación : En la zona donde el documental pierde su honesto nombre », *Archivos de la Filmoteca*, n° 30, octobre 1998, p. 109-123.

WOOLF Virginia, « Moovies and reality », *The New Republic*, le 4 août 1926, p. 308-310. On trouve une partie de l'article, traduit en français, dans *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*, J.-L. Leutrat, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 161 et une traduction complète en castillan, « El cine y la realidad », *La poesía del cine*, L. Saval (dir.), Málaga, Revista Litoral S. A., 2003, p. 57-61.

ZUNZUNEGUI Santos, « Tres tristes tópicos », *Metodologías del análisis del film*, J. Marzal Felici, F. J. Gómez Tarín (eds.), Madrid, Edipo S. A., 2007, p. 17-30.

## V. Ouvrages généraux

### A. Ouvrages


AGACINSKI Sylviane, *Le Passeur de temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'allemand par M. Rueff, Paris, Rivages poche, 2008.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 9e édition, 2007.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie* (1960), Paris, PUF, 6e édition, 2005.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Étoile-Gallimard-Seuil, 1980.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*. *Essai critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Éditions du Seuil, 1972.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1973.

BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BECKET Samuel, *Le Monde et le pantalon (1945), suivi de Peintre de l'empêchement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 3e éd., 2009.

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1964

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BORNAY Erika, *La cabellera femenina, un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

BRUN Alain, *L'Auteur*, Paris, Garnier Flammarion, 2001.

CAILLOIS Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956.

CHASTEL André, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, éd. revue et augmentée, 1982.

CHION Michel, *Le Son* (1998), Paris, Armand Collin, 2004.

CISERI Ilari, *Le Romantisme, 1780-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Paris, Gründ, 2004.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1994.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris, PUF, 5^e^ éd. 2007.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

FAURE Élie, *Histoire de l'art. L'art moderne I*, Paris, Gallimard, 2002.

FLAM Jack, *Manet, Un bar aux Folies Bergère ou l'abysse du miroir*, traduit de de l'américain par BOUNIORT Jeanne, Paris, L'Échoppe, 2005.

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits*, T. 2, Paris, Gallimard-Quarto, réed. 2001.

FOUCAULT Michel, *La Peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard* - sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Seuil, 2004.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD Sigmund, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), traduit de l'allemand par P. Arbex et R.-M. Zeitlin, précédé de JENSEN Wilhelm, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, traduit de l'allemand par J. Bellemin-Noël, Paris, Gallimard, 1986, réed. 2007.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes* (1978), traduit de l'américain par M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 1992

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

JUNG Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme ; Structure et fonctionnement de l'inconscient* (1928-1934), préface et traduction de R. Cahen-Salabelle, Albin Michel, Paris, 1987.

KLOSSOWSKI Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, éd. revue et augmentée 1975.

LACOUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc et LANG Anne-Marie, *L'Absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

LACROIX Sophie, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008.

LAPASSADE Georges, *La Transe*, Paris, PUF, 1990.

LAPASSADE Georges, *Les États modifiés de conscience*, Paris, PUF, 1987.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 5e éd., 2007.

LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'Autre* (1979), Paris, PUF, 9e éd., 2004

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Propos sur la flânerie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LUMINET Jean-Pierre, *L'Univers chiffonné*, Paris, Gallimard, éd. revue et augmentée, 2005.

MESCHONNIC Henri, *Modernité, modernité* (1988), Paris, Gallimard, 1993.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris, Éditions du Seuil, 2005.

MORIN Edgar, *La Méthode 1. La Nature de la Nature*, Éditions du Seuil, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles I et II* (1873-1874), traduit de l'allemand par P. Rush, Paris, Gallimard, 1990.

NOUSS Alexis, *La Modernité*, Paris, PUF, 1995.

OUAKNIN Marc-Alain, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par M. Derrida, T. Todorov et C. Khan, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le Temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.

RABATE Jean-Michel, *La pénultième est morte*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

ROUGET Gilbert, *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 1990.

ROUSTANG FRANÇOIS, *Qu'est-ce que l'hypnose?* (1994), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004.

SIMMEL Georg, *Les Grandes villes et la Vie de l'esprit* (1903), traduit de l'allemand par F. Ferlan, Paris, L'Herne, 2007.

STOICHITA Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2001.

UNAMUNO Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Madrid, Alianza editorial, 2002.

VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage* (1909), Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981.

VILLAR Paco, *Historia y leyenda del barrio Chino*, Barcelona, La Campana, Ajuntament de Barcelona, 3e éd. 2009.

WILDE Oscar, *Le Déclin du mensonge* (1889), traduit de l'anglais par H. Rebell, Paris, Édition Allia, 2007.

WOLF Norbert, *Romantisme*, Cologne, Taschen, 2007.

## B. Articles

AMSELLE Jean-Loup, « Le métissage, une notion piège », *La Culture, de l'universel au particulier*, N. Journet (coord.), Auxerre, Édtions des Sciences Humaines, 2002, p. 329-333.

BOULOUMIE Arlette, « Introduction », *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, Paris, Éditions Imago, 2008, p. 11-16.

DELEUZE Gilles, « L'actuel et le virtuel », *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 177-186.

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ?», *Trafic*, n° 27, Paris, P.O.L., 1998, p. 133-142.

GUIDEE Raphaëlle, « La modernité hantée », *Otrante, Hantologies : les fantômes et la modernité*, n° 25, R. Guidée Raphaëlle, D. Mellier (dir.), Paris, Kimé, 2009, p. 9-20.

ROUSSILLON-CONSTANTI Laurence, « The house of life, tombeau de l'écriture : Dante Gabriel Rossetti à l'épreuve du sonnet », *Le Sonnet au risque du sonnet*, B. Degott, P. Garrigues (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 93-105.

SHINODA Chiwaki, « Nerval et les mortes qui s'enfuient », *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, A. Bouloumié (dir.), Paris, Éditions Imago, 2008, p. 78-83.

## VI. Œuvres littéraires et artistiques


BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

CELA Camilo José (texte), COLOM Joan (photographies), *Izas, rabizas y colipoterras drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón*, Barcelona, Lumen, 1964.

DELIBES Miguel, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, Madrid, Alianza editorial / Lumen, 2001. Traduction française: *Vieilles histoires de Castille*, traduit de l'espagnol par R. Chaulet, Paris, Éditions Verdier, 2000.

DOSTOÏEVSKI Fédor Mikhaïlovitch, *Les Nuits blanches. Roman sentimental (extraits des souvenirs d'un rêveur)* (1848), Roman traduit du russe par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992.

GOETHE Johann Wolfgang Von, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), traduit de l'allemand par P. Leroux, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

JENSEN Wilhelm, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, traduit de l'allemand par J. Bellemin-Noël, Paris, Gallimard, 1986, réed. 2007.

MAS Xavier et DE VEGA Macarne (dir.), *La ciutat de les paraules*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1998.

NERVAL Gérard de, *Sylvie* (1853), Paris, Le Livre de Poche, 1999.

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1975.

POE Edgar Allan, *Poèmes: traduction de Stéphane Mallarmé et La Genèse d'un poème : traduction de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1982.

ROSSETTI Dante Gabriel, *La Maison de vie* (1886), sonnets traduits de l'anglais par C. Couve, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 1999.

WALSH Maurice, *L'Homme tranquille* (1935), traduit de l'anglais par J. Fillon, Paris, 10/18, 1999.

YEATS William Butler, *Quarante-cinq poèmes suivis de La Résurrection*, traduit de l'anglais (Irlande) par Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, édition bilingue, 1993.

# INDEX


## 2

*2 ou 3 choses que je sais d'elle*..... 259

## 4

*4 nuits d'un rêveur, Les*..... 285

## A

*À bout de souffle*..... 166
*À nos amours*..... 57
absence .12, 15, 18, 25, 31, 83, 88, 89, 91, 99, 113, 114, 119, 122, 125, 127, 129, 133, 134, 140, 149, 171, 189, 190, 205, 208, 209, 271, 283, 286, 287, 297, 299, 318, 320
*Acuérdate de Isabel*..... 24, 348, 354
*Aguaespejo granadino*..... 177
Akerman Chantal..... 147
*alegre paralelo, El*..... 238
Almodóvar Pedro..... 31, 35, 333, 380
Alonso Quijano (voir aussi Don Quichotte) 46
Altamira..... 196, 395
Álvarez Mercedes..... 34, 36, 229, 360
*Amours d'Astrée et de Céladon, Les*..... 102
anachronisme..... 12, 44, 233, 326, 329
Antonioni Michelangelo..... 38, 166, 205
*Apuntes de un rodaje*..... 24, 102, 353
*Apuntes para un retrato*..... 8, 202
Arnold Martin..... 179
*Arnulf Rainer*..... 177
*Arsenal*..... 100, 356
*Art of Vision, The*..... 177
Artero Antonio..... 177
Artigas Jordi..... 177
Assayas Olivier..... 101
*Au hasard Balthazar*..... 104

## B

*Baignade en Mer*..... 192
Balcells Eugenia..... 214
*Ballet mécanique*..... 179
Balthus..... 305, 406
Bataille Georges..... 11, 24
Baudelaire Charles..... 99, 271, 276, 403
Bazin André 12, 158, 165, 167, 183, 197, 322, 376
*Beau mariage, Le*..... 101
*Belle captive, La*..... 101
Benjamin Walter 44, 156, 271, 272, 291, 293, 297, 325, 334, 381, 412
Bergson Henri..... 136, 199, 200, 326
Biedma Gil de..... 46
*Blanco sobre blanco*..... 177
*Blinkity Blank*..... 177
*Blow up*..... 205
*Bocal de Poissons rouges, Le*..... 192
Bonet Eugeni..... 26, 333, 344
*Boulangère de Monceau, La* ... 273, 277, 404
Boutang Pierre-André..... 29
*Boy meets girl*..... 214
Braïer Natasha..... 292
Brakhage Stan..... 177, 178, 184
Bresson Robert. 25, 28, 54, 57, 58, 60, 66, 80, 104, 142, 274, 285, 286, 289, 323, 324, 345, 353, 384, 386, 405, 406
*Brutal ardour*..... 210, 396
Buffil Juan..... 26, 344
Buñuel Luis..... 147, 164, 240

## C

*Cabinet du Dr Caligari, Le (Das Cabinet des Doktors Caligari)*..... 208
Camino Jaime..... 147
*Canción agria*..... 177
*Caprice en couleur*..... 177
Cartier Bresson Henri..... 238
Cela Camilo José..... 238
*Chambre verte, La*..... 193
Chaplin Charlie .. 25, 102, 288, 341, 345, 379, 414
Chaplin Géraldine..... 26, 102, 345
*Charters Series*..... 177, 178
*Chevauchée fantastique, La (Stagecoach)* 151
Chomón Segundo de..... 166, 394
*Chute de la maison Usher, La*..... 195
*cielo gira, El*..... 34, 36, 229
*cierta verdad, Una*..... 229

cinéma-direct.....147, 172
cinéma-vérité.....146, 147
ciné-œil (voir aussi *Kino Pravda*).....147
*city symphonies* (voir aussi Symphonies urbaines).....147
Clair René ..... 25, 26
*cochecito, El*.....164
Cocteau Jean .....172, 178, 270, 322
Colom Joan ..... 238, 239, 243, 246, 268
*Color Box, A*.....177
*Color Flight* .....177
Constable .....153
Cornell Joseph.....179, 397
Corot J. B. .....191, 302
corps .....11, 14, 16, 47, 70, 71, 80, 85, 86, 99, 115, 125, 139, 142, 157, 162, 167, 169, 176, 190, 194, 204, 212, 226, 234, 235, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 260, 265, 301, 325, 341, 346
Cosquer.....196
Courbet Gustave.....191
*Cravan vs Cravan*.....34
Cukor Georges.....160

## D

Dalí Salvador.....240, 241
Daney Serge . 29, 30, 37, 84, 86, 99, 156, 217, 218, 221, 223, 380
Dante ..... 100, 103, 272, 276, 305, 404, 406
*Dante Quartet, The*.....177
De Vargas Ramón.....177
*Déjeuner de Bébé, Le*.....192
*Del tres al once*.....177
Delibes Miguel ..... 58, 79, 384, 385
Demenÿ Georges ..... 166, 211, 270, 275, 394
*Demonios en el jardín*.....57
Depardon Raymond .....146
*Deprisa deprisa*.....26
*Diario de Marga*.....24, 49, 351
Dieterle William.....195, 211, 272, 397
direct-cinéma.....177, 222
documentaire....17, 27, 28, 35, 36, 45, 53, 98, 111, 113, 115, 120, 122, 128, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 159, 161, 172, 173, 187, 189, 192, 195, 200, 208, 217, 219, 222, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 244, 256, 258, 259, 261, 263, 264, 267, 274, 313, 318, 321, 329, 333, 341, 354, 360
*Documentales inacabados*.....354
Doillon Jacques .....57
Don Quichotte ..... 45, 46, 68, 272
Dostoïevski Fedor Mikhaïlovitch.....283, 285, 286, 289
Dovjenko Alexandre.....28, 100, 307
*Dr Mabuse, le joueur (Dr Mabuse, der Spieler)*.....194
*dramática pubertad de Alicia, La* ..24, 50, 79, 348
Dreyer Carl Théodor.....28, 211, 349, 380
*Drôlesse, La*..... 57
*Dulces horas* .....26, 102, 349, 353, 380, 386

## E

*Elisa Vida mía*.....52, 386
*Elogio a las musas*..... 24, 49, 348
*En construcción*..7, 9, 16, 27, 34, 35, 36, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 246, 247, 248, 252, 253, 256, 258, 259, 261, 264, 265, 267, 268, 312, 316, 317, 320, 322, 323, 368, 375, 377, 380, 399
*En la ciudad de Sylvia* . 3, 7, 27, 46, 238, 269, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 290, 295, 302, 306, 312, 324, 338, 370, 375, 377, 380, 403, 404, 405
*encargo del cazador, El*..... 34
*Enchaînés, Les (Notorious)*..... 74
entre- ..42, 50, 55, 78, 97, 107, 145, 150, 162, 180, 200, 204, 252, 310, 317, 321, 322, 324, 378, 381, 385, 396, 399
Epstein Jean .....146, 170, 195, 255
*Ere erera baleibu icik subua aruaren*177, 178
Erice Víctor.. 29, 34, 35, 36, 57, 58, 103, 104, 261, 269, 349, 386
Erich Von Stroheim..... 179
*espíritu de la colmena, El* ..58, 103, 104, 349, 386
Esquerra Núria .....3, 229, 270, 275, 312, 360, 361, 377
essai.....15, 27, 28, 35, 36, 45, 146, 148, 154, 197, 208, 222, 311, 321, 329, 333, 340, 433
Esteva Jacinto ..... 147
*Exp. II.*..... 177
*Exp. n°1*..... 177
*expanded cinema*.....177, 347, 379, 395
expérimental 18, 28, 159, 173, 177, 178, 179, 184, 207, 208, 222, 318, 333, 344, 347

## F

*fake*...175, 176, 177, 180, 204, 208, 217, 376, 395, 397
fantaisie 43, 54, 66, 69, 73, 81, 83, 85, 87, 89, 93, 96, 162, 283, 326, 328, 341
fantasmagorie...102, 197, 199, 290, 291, 292, 304, 307, 315
fantasme..... 47, 55, 61, 77, 86, 89, 92, 95, 96, 100, 259, 263, 282, 290, 302, 307, 315, 316, 328, 341
fantôme..... 12, 26, 49, 51, 52, 102, 138, 162, 167, 190, 195, 200, 205, 214, 259, 260, 283, 297, 308, 315, 316, 325, 327, 328, 334, 367
Farocki Harun .....36, 179
Fáver Héctor ..... 33, 164, 312, 356, 359
*Fellini Roma* ..... 240
*Femme de l'aviateur, La*..... 102

*Fenêtres sur cour (Rear Window)*..... 37
fiction....27, 28, 36, 46, 90, 97, 111, 113, 120, 128, 130, 131, 132, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 156, 159, 161, 164, 171, 172, 173, 176, 200, 208, 217, 233, 236, 237, 256, 258, 259, 268, 274, 292, 313, 315, 318, 321, 329, 340
*Fiddle De Dee* .....177, 178
*Fille de quinze ans, La*..... 57
*Film familiar*..... 24, 276, 346
*Filmaciones en 3mm*..... 238
Flaherty Robert Joseph. 28, 98, 122, 134, 146, 150, 153, 156, 161, 231, 353
Ford John ..... 27, 41, 109, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 143, 144, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 315, 317, 320, 388, 389, 390
Forgács Peter..... 179
*fotos en la ciudad de Sylvia, Unas* . 7, 27, 270, 272, 274, 276, 283, 303, 305, 312, 316, 317, 338, 375, 380, 403
*found footage*....178, 179, 204, 211, 212, 213, 217, 222, 345, 376, 395, 397
*Free Radicals*..... 177
*free-cinema*..... 147
friction156, 222, 311, 313, 318, 321, 322, 331
Friedrich Caspar David..... 70, 100, 386
*Furvus*..... 24, 344, 345

## G

Gance Abel..... 25
García Roure Abel .... 3, 8, 202, 229, 360, 377
Garrel Philippe .....26, 354
*Gaudí*..... 175
Genet Jean..... 238
géographie créatrice..... 249, 271, 320
*Ghost Dance*..... 12
Godard Jean-Luc 7, 25, 29, 30, 36, 37, 41, 45, 99, 137, 147, 156, 157, 166, 179, 185, 187, 208, 259, 302, 303, 320, 321, 330, 380, 411
Goethe Johann Wolfgang Von. 52, 64, 71, 74, 79, 86, 100, 272, 305, 348, 404, 406
*Golfos, Los*..... 164
Gordon Douglas ..... 179
Gorki Maxim12, 157, 158, 165, 169, 376, 393
Gormezano Gerardo... 63, 112, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 358, 384
Goya Francisco de ..... 34, 46, 360, 376
Gradiva ..... 83, 85, 87, 92, 271, 322
*Great Train of History, The*..... 179
Grierson John .....122, 146
Griffith David Wark.....28, 41, 51
*Guest*.....319, 338

## H

hagonía de Agustín, La .....24, 343
*Hantise (Gaslight)*..... 160
Hathaway Henry..... 211
Hawks Howard.....251, 401
Hendriks Martin ..... 179
*Histoire(s) du cinéma* ..... 302, 303, 330
Hitchcock Alfred..37, 74, 166, 179, 211, 240, 272, 300, 307
Hölderlin Friedrich..... 66, 94, 123, 305, 324, 334, 384
*Homme d'Aran, L' (Man of Aran)*..... 231
*Homme tranquille, L' (The Quiet Man)* .... 27, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 134, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 152, 153, 358, 388, 389, 390
*Hortensia*..... 164
Huerga Manuel... 26, 175, 210, 343, 345, 347, 356, 379, 396

## I

*Innisfree*..... 7, 27, 34, 46, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 221, 222, 239, 299, 301, 312, 316, 317, 320, 322, 357, 364, 365, 375, 377, 380, 384, 388, 390, 391, 410
Ivens Joris..... 146

## J

Jacobs Ken..... 179, 210, 396
*Je t'aime, je t'aime*..... 307
*Jetée, La*.....273, 274, 287, 403
Jordà Joaquin .....34, 35, 36, 147

## K

Keuken Van der Johan..... 147
Kiarostami Abbas.....147, 149, 269, 380
Kino Pravda ..... 200
Koulechov Lev.....199, 213, 249, 271

## L

Lacuesta Isaki..... 34, 36, 268
*Lady Chaterley*..... 83
*Laissé inachevé à Tokyo* ..... 101
*Land, The*..... 150
Langlois Henri ..... 198, 199, 221
Lanzman Claude..... 146
Lascaux..... 196
Leacock Richard..... 146
*Lejos de los árboles*..... 164
Lemaître Maurice ..... 179
*leyenda del tiempo, La*.....34, 36
Lherbier Marcel..... 183
Llorca Pablo..... 46
Lorentz Pare..... 122

*Louisiana Story* .....150, 231
*Lumière et Cie.* ..... 165
Lumière, les frères 1, 147, 161, 164, 165, 166, 175, 183, 191, 192, 199, 220, 394
*Lumières de la villes, Les (City Lights)* ... 288, 341
Lye Len..... 177, 178, 222

## M

*Maison du diable, La (The Haunting)* ..... 160
*Maison du Dr Edwardes, La (Spellbound)*240, 241
Malraux André .....155, 302
*Maman et la putain, La* ..... 299
Mandiargues André Pieyre ..... 238
Manet Édouard .153, 301, 302, 303, 304, 305, 323, 324, 406
Mankiewicz Joseph Léo .....195, 211
Marey Jules-Étienne 166, 198, 211, 270, 275, 297, 394
Marker Chris ..... 36, 146, 273, 274, 403
Maysles Albert et David..... 146
McLaren Norman .....177, 178
Mekas Jonas ..... 146, 319, 380
Méliès Georges..... 17, 161, 166, 359, 394
*Memorias de un paisaje*21, 24, 102, 349, 350, 353, 386
*Mépris, Le* ..... 37
*Moana*..... 231
moderne ... 15, 22, 38, 39, 68, 84, 97, 99, 103, 104, 105, 106, 142, 156, 167, 168, 198, 233, 248, 271, 293, 302, 311, 321, 326, 327, 328, 329, 333, 340
Monet Claude ..... 191
*Monos como Becky* ..... 36
mort 47, 52, 53, 63, 77, 82, 85, 86, 88, 92, 93, 104, 133, 141, 155, 164, 165, 167, 168, 170, 176, 178, 183, 186, 190, 191, 193, 201, 204, 205, 207, 208, 209, 219, 225, 230, 236, 241, 254, 262, 264, 268, 293, 303, 304, 315, 322, 326, 327, 331, 345, 352
*Morte rouge, La*..... 269
*Mothlight*.....177, 178
*motivos de Berta, fantasía de pubertad, Los* 7, 27, 28, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 66, 79, 84, 96, 98, 100, 102, 104, 105, 106, 123, 221, 312, 314, 315, 317, 320, 322, 348, 349, 350, 353, 362, 375, 377, 379, 380, 383, 386, 409
*Mouchette*.....104, 105, 345, 386
Moulinsart, le château de ..... 160
*mujeres que no conocemos (Las), montaje fotosecuencial* ... 7, 27, 275, 276, 277, 282, 298, 304, 312, 338, 346
Murnau Friedrich Wilhelm...28, 74, 161, 162, 201, 202, 267, 292, 395
musique.63, 64, 65, 66, 71, 93, 101, 106, 110, 136, 162, 168, 179, 206, 232, 274, 275, 298, 299, 345
Muybridge Edward...166, 211, 270, 275, 394, 406

## N

*Nanouk l'Esquimau, (Nanook of The North)* ..... 231
*Naturaleza muerta*.....21, 24, 50, 352
*nens, De*..... 36
Nerval Gérard de 98, 270, 279, 282, 303, 307, 322, 386, 404, 405, 406
*Nosferatu* ..... 25, 29, 52, 102, 267, 345, 353
nuit . 12, 63, 77, 110, 157, 159, 161, 193, 195, 196, 198, 199, 202, 220, 221, 246, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 295, 303, 359, 368, 369, 370
*Nuit du chasseur, La (The Night of Hunter)* ..... 195

## O

*Oiseaux, Les (The Birds),*..... 179
ombre . 12, 14, 22, 40, 85, 157, 165, 195, 196, 197, 201, 207, 209, 265, 283, 292, 325, 328, 329
*Ordet* ..... 211
*orificio de la luz, El* .....24, 347
*Origins of the Film* ..... 179
Ozu Yasujiro..... 28

## P

*Partie d'Écarté, La*..... 192
*Partie de Tric-Trac, La*..... 192
*Passe ton bac d'abord* ..... 57
Patino Basilio Martín..... 147
*Pauline à la plage* ..... 101
Paz Octavio.....34, 35, 36, 162, 226, 346
*Pêche à la Crevette, La*..... 192
Péléchian Artavazd..... 147
*Perceval le Gallois* ..... 101
Perec Georges .....314, 409
*Peter Ibbetson* ..... 211
Pétrarque.....272, 273, 276, 305
*Pierrot le fou*..... 99
Pladevall Tomás.....175, 180, 359, 395
*Playtime*..... 292
Pline l'Ancien ..... 197
Poch Paco ..... 33, 312, 358
Poe Edgar Allan .....262, 269, 293, 406
Polanski Roman ..... 101
Pollet Jean-Daniel .....146, 270
Portabella Pere22, 29, 33, 147, 164, 312, 356, 359
*Portrait de Jennie, Le (Portrait of Jennie)*195
Poudovkine Vsevolod..... 232, 233, 252
Proust Marcel.... 270, 276, 281, 282, 404, 405
*Psychose (Psycho)*..... 166, 179
Puigvert Joaquim..... 177

## Q

*Qu'elle était verte ma vallée (How Green Was My Valley)*.... 109, 123, 151, 152, 389
*Querelle enfantine* ..... 192

## R

*Raval, l'ultim esglaó de la nostra societat, El* ..... 253
Razutis Al ..... 179
Renoir Jean.....28, 313, 356, 409
Resnais Alain ..... 102, 146, 307
retour ....18, 42, 44, 53, 60, 63, 68, 76, 82, 83, 88, 97, 103, 113, 122, 134, 136, 155, 170, 205, 217, 219, 221, 222, 274, 279, 282, 285, 293, 298, 308, 316, 317, 318, 320, 322, 324, 325, 327, 331, 334, 340
*Retrato de Vicky* .....24, 49, 351
rêve.....50, 74, 82, 92, 93, 166, 169, 171, 192, 213, 225, 240, 241, 259, 263, 269, 272, 278, 281, 282, 284, 285, 299, 306, 307, 309, 315, 331
rêverie.71, 100, 152, 207, 269, 281, 282, 283, 291, 300, 302, 305, 306, 307, 315
*Rio Grande*..... 151
Ripoll y Freixes Enrique ..... 238
*Rising of the Moon, The* .....117, 138
*Ritmes cromàtics* ..... 177
Rohmer Eric .....101, 104, 273, 276, 277, 386
romantique50, 61, 63, 66, 69, 74, 79, 93, 100, 101, 103, 274, 350
romantisme.....74, 99, 101, 323, 327
*Rose Hobart* .....178, 397
Rossetti Dante Gabriel .....100, 103
Rouch Jean.....146, 171, 172, 173, 183, 222
Rouquier Georges..... 147

## S

Saeta Eddie.....33, 277, 312, 361
Salvador Julio..... 238
Saura Carlos . 26, 52, 102, 103, 164, 345, 348, 349, 353, 354, 379, 386
Schoenberg Arnold ... 162, 202, 204, 359, 395
Schubert Franz..63, 64, 66, 67, 101, 315, 317, 355, 384, 386
*Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door)*..... 207
Sennett Mack.....25, 288
*Serge Daney, itinéraire d'un ciné-fils* ..... 29
silence.....85, 87, 295
*Silvia y los esquimales* ..... 49
*Sin la sonrisa de Dios* ..... 238
Sistiaga José Antonio.....177, 178
*Six contes moraux*.....273, 277
*sol de membrillo, El*..... 36
*Sortie des usines, La (Arbeiter verlassen die Fabrik)* ..... 179
*Souvenirs*.....98, 192, 356, 365, 368, 380
spectre 12, 127, 157, 165, 190, 194, 219, 325, 326, 328, 334, 341
*Sueurs froides (Vertigo)*....211, 272, 300, 307
*Sur la piste des Mohawks (Drums Along the Mohawks)*..... 150, 151, 152
*sur, El* ..... 57
symphonies urbaines (voir aussi *city symphonies*)..... 253

## T

*Tabou* ..... 162
Tarkovski Andreï .....12, 43, 63, 381
Tati Jacques ..... 26, 292, 379
Teresa de Jesús, Thérèse d'Avila..... 46
*Terre, La (Zemlya)* .....251, 257
*Tess* ..... 101
*Tom Tom the Piper's son* ..... 210
*Tourou et Biti, les tambours d'avant* ..... 172
*Tren de sombras, el espectro de Le Thuit*.... 7, 12, 17, 26, 27, 29, 32, 35, 36, 46, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 186, 192, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 211, 217, 221, 222, 224, 226, 276, 282, 283, 291, 312, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 356, 366, 375, 377, 380, 393, 394, 395, 404
Truffaut François.....57, 193

## U

*Un chien andalou* ..... 240

## V

Val del Omar José ..... 177
Valero Jean-Louis ..... 63, 101, 355, 384, 386
Valéry Paul ..... 170
Varda Agnès ..... 146
Vázquez Montalbán Manuel ..... 238
Velázquez Diego .....39, 46, 99, 321
*Vers sa destinée (Young Mister Lincoln)*..151, 152
Vertov Dziga.....171, 199, 249, 253
*Vie est un roman, La*..... 102
Vigo Jean.....28, 146
Villavieja Amanda..... 229, 360, 361
*Viridiana*..... 111, 150, 164
*Visual Essays* ..... 179
*Voyage imaginaire, Le*..... 26

## W

Walsh Maurice..... 152
Warburg Aby .....18, 44, 330, 331, 382, 412
Welles Orson..... 166
Wilde Oscar ..... 153
Wise Robert ..... 160
Wiseman Fréderic ..... 146
Woolf Virginia.....208, 209

## Y

Yeats William Butler 109, 110, 112, 117, 143, 144, 153, 154, 388

## Z

Zulueta Iván ..... 333
*Zvenigora, La Montagne sonnante* ... 100, 307

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Une nouvelle topographie de l'univers, le dodécaèdre de Poincaré (vue interne réalisée par J. P. Luminet) : Vers une topographie possible pour l'étude des formes cinématographiques ? Par son volume, elle permettrait de rendre compte du caractère intempestif des formes esthétiques et des démarches artistiques. ..... 42
2. Construction de l'espace filmique (pl. 28, 39, 41, 42, 43, 44) ..... 59
3. « Images et sons comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer. » (pl. 1-10) ..... 60
4. Mabel arrive chez Demetrio ; Berta fuit la veuve de Demetrio ; Mabel découvre le tricorne enterré (pl. 475, 477, 481, 485, 489, 497) ..... 61
5. Terrible duel (quelques plans) : bruit de moteurs contre vent, Berta se rend à la raison (pl. 504, 505, 507, 508, 509, 510) ..... 62
6. L'esprit du chant, l'espace du lied (pl. 92-95) ..... 64
7. « Daas waandernnn... Daaaas waaandeeern » (pl. 148, 150, 151, 152, 276, 277) ..... 65
8. Vers *El brocal de la culebra*, premières notes de *Fantasía de pubertad* (pl. 113, 115, 116, 117, 118) ..... 65
9. « A » (plans 135, 155, 116) ..... 69
10. « A' » (plans 511, 512,522) ..... 69
11. La relation entre Berta et Ismael avant et après la ballade dans la peupleraie (plan 17, « A » et plan 253, « B ») ..... 70
12. A. Terrain de jeux (pl. 28,31 et 34) B. Travail et rêveries (pl. 111 et 112) 72
13. C. et D. Repaire de l'adolescente (pl. 148, 276, 277) E. Isolement (pl. 328 et 329) 72
14. L'arrivée de l'étrange et du romantisme dans l'univers de Berta (pl. 52, 53, 57, 66, 68) ..... 74
15. Première apparition de la voiture brûlée et de Demetrio, premiers pas hors du terrain de jeu et de l'enfance (pl. 102, 103, 104, 106, 109) ..... 75
16. De nouveaux augures (pl. 257, 261, 262, 264, 266, 268) ..... 76
17. Premier contact entre Berta et Demetrio (pl. 172-173) ..... 78
18. Deuxième approche (chacun son cadre) et première rencontre – j'ai entouré l'union dans le plan. (pl. 201, 202, 203, 210, 212) ..... 80
19. La voiture brulée est un tombeau. Berta partage le regard et le plan de Demetrio. Dans la 2e image, l'union de Berta et Demetrio en surcadrage dans la fenêtre de la voiture. (pl.225, 228, 229, 231, 232, 233) ..... 82

20. Berta découvre le panier plein camomille et retourne au village (pl. 270, 272, 275) ..... 84
21. Recueillement, songes, fantasmes (pl. 280, 281, 282, 283, 284, 285) ..... 85
22. Quelques plans de la séquence du suicide de Demetrio (pl. 291-298 ; 300-303) ..... 86
23. Les 15 plans qui suivent le suicide de Demetrio – images mentales ? (pl.305-319) ..... 88
24. La figure, l'absence et le discours Demetrio : origines et sources de fantasmes et de fantaisies (pl. 357, 361, 362, 363, 372) ..... 91
25. Répondre à ses pulsions, percer le mystère, franchir le seuil (366, 367, 370, 373, 374) ..... 91
26. Transgresser, violer, fétichiser (pl. 375, 384, 385, 388, 391) ..... 92
27. L'étrangeté du rêve (pl. 436, 437, 439, 442, 445a, 445b) ..... 92
28. Rêves et pulsions. Liberté, vol. (pl. 361, 362, 366, 443, 445, 446) ..... 93
29. Enterrement (pl. 398, 399, 400, 401, 402) ..... 94
30. Télescopage (pl. 409, 413, 414, 415, 416, 418) ..... 95
31. La réalisation du désir (pl. 385, 407, 471, 475, 497) ..... 96
32. Berta et Demetrio plongés dans leurs rêveries (pl. 277, 203, 272) et un tableau de Dante Gabriel Rossetti *The Day Dream* (1880, Musée Victoria and Albert, Londres, 157, 5 x 92, 7 cm) ..... 100
33. Une représentation de Werther, image populaire contemporaine de l'œuvre, présente dans de nombreux livres et un portrait de Schiller (tiré de l'*Encyclopaedia Universalis*). ..... 100
34. *L'après-midi*, 1820, 22x31 ; *Paysage nocturne avec deux hommes*, 1830, 25x31, St Petersbourg, musée de l'Ermitage; *Sturzacker*, 1825, 35x48, Hambourg, Kunsthalle. Trois tableaux de Caspar David Friedrich, ils perdent ici de leur splendeur dans de mauvaises reproductions en noir et blanc mais permettent toutefois d'apprécier la similitude avec l'organisation et la perception du paysage de *Los motivos de Berta.* ..... 100
35. *Elisa vida mía*, C. Saura, 1977. Début du film : arrivée d'Elisa chez son père (film en couleurs) ..... 102
36. Quelques plans autour de *El brocal de la culebra*, dans *Los motivos...* (pl. 394, 122, 472, 128, 415) ..... 102
37. Quelques plans du film *El espíritu de la colmena*, V. Erice, 1973. ..... 104
38. Quelques plans du film *Los motivos de Berta*, J. L. Guerin, 1984. (pl. 125, 374, 489, 57, 62) ..... 104
39. Un plan de *Au hasard Baltasar* (dernier plan du film) et trois plans de *Mouchette* ..... 105
40. *Los motivos de Berta* (plans 1, 6, 11, 419) ..... 105
41. Visiter le passé, voir ce qui n'est plus (pl. 1, 4, 7, 11, 12) ..... 114
42. Madame et Monsieur Killanin (plans 13-17) ..... 116
43. « …Dead…Dead … Not dead » (pl. 113, 114, 116) ..... 117
44. L'arrivée en gare de Castletown filmée par Ford (choix de plans) puis par Guerin (pl. 18, 21, 22, 23, 27, 30, 31, 32, 33, 34) ..... 118
45. *Innisfree* ..... 120
46. *The Quiet Man* ..... 120
47. Ballyglunin Station aujourd'hui (2006). Le panneau à l'entrée de la gare abandonnée indique que cette gare fut un des lieux de tournage de *The Quiet Man*, qu'elle y apparaît comme la gare de *Castletown* ..... 120

48. *The Quiet Man* et *Innisfree* (deux plans présents dans le film de José Luis Guerin) ..... 121
49. Cartographie d'un territoire mythique (plans 155, 156, 157, 158)..... 122
50. Choix de plans des chapitres 4 et 5 : les morts et les vivants (pl. 43, 57, 62, 73, 76, 90, 101, 102, 105, 111)..... 125
51. Incarnation, impression, réflexion, surimpression (pl. 134, 146, 147, 148, 149) ..... 126
52. Sélection de plans de la séquence des enfants racontant le film *The Quiet Man* (pl. 165, 167, 169, 171, 187, 190)..... 127
53. La fiction documente (plans 878, 879, 880, 881, 884, 885) ..... 128
54. Sélection de plans de la séquence dans le pub (pl. 380, 381, 382, 383, 386) . 129
55. La réalité d'une fiction : image dans l'image, cadre dans le cadre (pl. 827, 838, 839, 869) ..... 130
56. De Ford à Guerin (pl.76-177) : vestiges ..... 131
57. De Guerin à Ford (pl. 1170, 1171 ; 1387, 1396) : résurrections ..... 131
58. Relier les époques, prolonger le temps (pl. 1395, 1396, 1404a, 1404b et pl. 1405, 1412, 1413, 1417) ..... 131
59. Plans filmés par John Ford / Plans filmés par José Luis Guerin (pl. 586, 592) ..... 132
60. Représentation du souvenir (pl. 1279, 1357, 1359, 1362)..... 132
61. « Circuit du souvenir » : souvenirs en carton (pl. 1234, 1244, 1247, 1252, 1253) ..... 133
62. « The roads of the criminal and the hero crossed » (pl. 330, 333, 335, 341, 344) ..... 138
63. Les histoires se multiplient dans cette forêt (pl. 454, 455, 457, 459, 463, 474) ..... 138
64. Écartèlement du temps, déchirement des cernes, séparation des histoires (pl. 488, 494, 511a, 511b) ..... 139
65. Une forêt, du bois, un stick, un jeu, une guerre… (pl. 475, 488, 533, 535, 543) ..... 140
66. Près de l'arbre où s'exerçait l'IRA (pl. 455), passe Finbar tous les matins pour se rendre à l'école (pl. 297). Les vaches pâturent dans ce même près (pl.629). Accumulation des histoires, éclatement (pl.638), la mort est toujours proche (pl. 643, 647), le passé ressurgit dans une explosion violente..... 141
67. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Stagecoach* et de *Innisfree* (pl. 36, 38, 479) ..... 151
68. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Stagecoach* et de *Innisfree* (pl. 1049, 382, 383)..... 151
69. 1 : *How Green Was My Valley*, 2 et 3 : *Young Mister Lincoln*, 4 et 5 : *Innisfree* ..... 152
70. Des conteurs, une cheminée, une forêt peuplée d'histoires, la rêverie. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Drums Along the Mohawk, How Green Was My Valley* et de *Innisfree* (pl.336, 474,724)..... 152
71. Le jeune Lincoln, les pieds posés sur un arbre, lit des livres de droit (*Young Mr Lincoln*). Dans la même position, la jeune fille d'Innisfree lit *Green Rushes* de Maurice Walsh, l'auteur de la nouvelle *The Quiet Man* (pl. 1367). Des tombes : *Young Mr Lincoln et Innisfree* (pl. 112, 486)..... 152
72. Correspondances entre des plans de John Ford dans *Young Mr Lincoln* et *Innisfree* (pl. 1134, 487, 488)..... 153
73. Générique du début du film ..... 164

74. Premiers photogrammes de *Tren de sombras*, sur de vieilles photos jaunies : M. et Mme Fleury (pl. 1-5). ..... 176
75. Morceaux de photogrammes tirés de *Fiddle De Dee* (1947) de Norman McLaren ; *Mothlight* (1963) et *Charters Series* (1994) de Stan Brakhage; plusieurs films de Len Lye et *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1970) de José Antonio Sistiaga. ..... 178
76. Les premières séquences sont construites en un ou deux plans, annoncées par des cartons (pl. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 30,31, 43, 44). ..... 182
77. Les deux premiers plans en couleurs (pl. 197, 198). Les éléments décrits (affiche, cimetière, groupe d'enfants) sont surlignés en blanc pour en faciliter la visibilité sur ces petites reproductions monochromes. ..... 187
78. Plans en couleurs, Le Thuit, 1996 (pl. 199, 200, 201, 202, 203, 204)..... 188
79. Premiers plans de l'intérieur de la maison des Fleury en 1996. : sur-cadrages (pl. 249, 250, 256, 261, 263, 277)..... 190
80. Les ombres, le son de la pendule, la caméra, le trophée, les photos, les films de Gérard Fleury (pl. 284, 285, 289, 291, 292, 293) ..... 192
81. Poursuite de la visite de la maison familiale en 1996 (pl. 268, 299, 301, 305, 306, 307) ..... 193
82. Des images et des êtres qui s'animent sous l'effet de rayons lumineux... (pl. 309, 313, 315, 316, 317, 318)..... 194
83. Plans choisis de l'invocation (pl. 345, 346, 375, 386, 391, 392) ..... 195
84. Ombres, spectres, projections (pl. 417, 419, 421, 425, 427, 433, 437, 443, 448, 459, 470) ..... 196
85. Plans choisis de *Sunrise*, F.W. Murnau, 1927. La lune, le lac, la barque ..... 202
86. Plans (566, 749, 751, 752) de *Tren de sombras*... La lune, le lac, la barque : une hypothèse ..... 202
87. Photogrammes choisis des plans montrant le film de Mr. Fleury défilant sur la table de montage (pl. 512, 513,552, 619, 631) ..... 206
88. Bouts de pellicule, abstraction ..... 207
89. La pellicule : un palimpseste (morceaux choisis), le temps devient matière .. 209
90. Du palimpseste à l'abstraction (morceaux choisis) ... « Une ombre de la forme d'un têtard apparut soudain dans un coin de l'écran... » (V. Woolf) ..... 209
91. Plans des premières apparitions de photogrammes d'Hortense sur la table de montage (pl. 514, 522, 523a, 523b, 524, 526a, 526b, 527, 528, 530a, 530b) ..... 210
92. Regards d'Hortense entouré par le vide, tournés vers l'intérieur (pl. 533, 535, 537, 539, 541a, 541b) ..... 212
93. Étienne/Hortense… (pl. 545, 546, 547, 549, 551, 552)..... 213
94. Quels liens existent-ils entre ces personnes/personnages ? (pl. 554, 555, 556, 557, 558) ..... 214
95. Plans choisis des *split-screen* : à la rcerche d'un sens à la relation Hortense-Étienne (pl.563, 566, 568, 570, 571, 574, 576, 578, 582, 583, 584, 592) ... 214
96. Plans de la relation Hortense-Étienne-la jeune domestique : trio fatal ? (pl. 600, 606, 614, 616, 617, 625, 631, 640, 662, 665, 668, 670) ..... 215
97. Que voient les enfants ? Que se passe-t-il hors-champ ? (pl. 642, 648, 649, 653, 654, 656) ..... 216
98. Étienne entre plusieurs femmes, entre deux photogrammes (pl. 673, 674, 680, 681, 692) ..... 216
99. Gérard au centre d'une mascarade… (pl. 696, 700, 701) ..... 216

100. Mise en scène colorée du hors-champ (devenu contrechamp) des images de G. Fleury montées en parallèle avec les plans en noirs et blanc (pl. 704, 706, 712, 714, 715, 716, 717, 718, 726, 727, 728, 729). ..... 218
101. « Ils nous ont vus » (pl. 735, 736, 737a, 737b, 738)..... 219
102. Gérard Fleury en couleur : Un reflet ? Une vision ? Une apparition ? (pl. 816, 817, 818, 819, 821, 823, 827, 829, 831, 832, 833, 834) ..... 220
103. Un nouveau jour se lève (pl. 835, 837, 838, 840, 841, 843) ..... 221
104. Premières minutes du film (images d'archives, pl. 1, 2, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, 16a, 16b) ..... 238
105. Les deux premiers plans en couleur et deux plans de la destruction du mur (pl. 17, 18, 733, 734)..... 241
106. Trois plans de la séquence du rêve du faux D[r] Edwardes, *Spellbound* d'Hitchckock (1945) et une reproduction monochrome du tableau de S. Dalí, *Proyecto de arquitectura* (1976) - copie d'une carte postale. ..... 241
107. Dans le Barrio Chino agonisant, une image de la « future » Rambla del Raval (pl. 19, 20, 21) ..... 242
108. Des images d'archives (pl. 16) aux images du présent (pl. 22, 23) : Le marin à terre..... 243
109. Première visite du quartier à la fin des années 1990, guidée par Antonio (pl. 24, 25, 26, 27, 28)..... 245
110. Antonio (pl. 130, 514, 523, 593, 766, 771)..... 246
111. Quelques plans de Juani… jeux d'enfants, prostitution et expulsion (pl. 37, 64, 362, 430, 583)..... 247
112. Comparaison de plans d'archives présentés au début du film avec certains photogrammes filmés par José Luis Guerin (pl. 1-75 ; 12-78 ; 55-445 ; 6-27 ; 10-363 ; 13-771)..... 247
113. Evolution des vue sur l'Eglise Sant Pau depuis l'immeuble en construction. « Anciens » habitants, ouvriers, squatters (Juani et Ivan) et enfin irruption de nouveaux habitants (pl. 259, 657, 691, 793, 849)..... 248
114. Photogrammes 6-10 : La maison de Juani est détruite, son tableau est récupéré, la main qu'elle avait dessinée est réduite en poussière. Elle va vivre un temps avec Ivan dans le chantier (voir ci-dessus), face à la main de Dieu gravée depuis des siècles dans la pierre de l'Eglise Sant Pau (pl. 31, 64, 552, 583, 590) ..... 248
115. Le Barrio Chino ressurgit de ses ruines, incarné par et incorporé dans Antonio (pl. 521, 522, 523) ..... 252
116. Des archives aux plans de José Luis Guerin : des femmes sur les trottoirs du Chino (pl. 10 et 363)..... 253
117. La mère de Juani tatouée sur le corps de Juani (pl. 69 et 643)..... 253
118. « […] montrez son visage, ses yeux, et ils diront ce que cette civilisation signifie, ce qu'elle vaut.» (pl. 120, 127, 130, 126, 132)..... 255
119. Nouveau décor, nouveaux corps (pl. 823, 850, 858,863) ..... 255
120. Construction, transport, déménagement (pl. 235, 236, 237, 238, 256, 257) . 257
121. Un monde à l'envers : le cadre est littéralement inversé (pl. 122 et 127)..... 259
122. Le cimetière (pl. 92, 106, 139, 223, 227, 228)..... 262
123. Fresque de la ville. Les vivants face au mort. Le présent sur la brèche du temps déchiré (pl. 154, 160, 162, 171, 175, 176, 179, 185, 191, 192, 203, 204)..... 262
124. Depuis l'obscurité, l'intimité du centre-ville (pl. 140, 146, 147, 159) ..... 264
125. La rencontre entre futurs et anciens habitants (pl. 877, 878, 879)..... 265

126. Les grues des promoteurs et l'horloge de la banque danse au rythme du temps qui passe (pl. 364).....266
127. Extraits de Unas fotos en la ciudad de Sylvia (pl. 25, 51, 87, 642, 1204).....272
128. Quatre premiers plans de *La Jetée,* Chris Marker (1962).....274
129. Choix de plans extraits de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (pl. 765, 588, 589, 593 ; pl. 1366, 1367, 1368, 1369, 1371).....274
130. Photos de l'installation de l'exposition à Venise (sur la dernière image: la silhouette du cinéaste).....277
131. Extraits de l'exposition *Las mujeres que no conocemos*, images proposées dans le DVD édité par Versus.....277
132. Plans extraits du film *En la ciudad de Sylvia* (pl. 4, 37, 363, 383, 384).....278
133. Choix de plans du premier mouvement de *En la ciudad de Sylvia* (pl. 6, 10, 11, 19).....279
134. Choix de plans du deuxième mouvement de *En la ciudad de Sylvia* (pl. 26, 61, 66, 95 ; 172, 278, 312, 326).....280
135. Choix de plans du troisième mouvement de *En la ciudad de Sylvia* (pl. 345, 347, 352, 396).....280
136. Premier plan du film (où, dans l'obscurité créée entre deux rayons de lumière, apparaît le titre) .....283
137. Choix de plans de *4 nuits d'un rêveur* de Robert Bresson.....286
138. Le fond devient paysage. L'absence devient présence d'absence (pl. 146)..287
139. Premiers plans ou Lui partage son cadre (plan 290), deuxième occurrence (plans 326-327), troisième partage de plan et premier échange de regards dans un même cadre (plan 393).....288
140. Ambigüités (pl. 90, 356, 393) .....289
141. Jeu de perspectives, de mises au point et de superpositions (pl. 33, 54, 69, 35, 75, 81, 87, 121).....291
142. Fugacité, fragmentation, multiplicité des formes, évanescence (pl. 95, 97, 227) .....291
143. Le défilement du tramway, le défilement des images (pl. 252, 299, 378, 379) .....292
144. Défilements, passages (pl. 260, 60, 303) .....293
145. Plans 286 et 287, fin de la séquence du tramway et une reproduction d'un tableau de Léonard de Vinci, *St Jean Baptiste*, Huile sur bois, 69 x 57 cm, 1513-1516, Paris, Musée du Louvre.....294
146. Gestes décomposés (pl. 295, 381a, 381b ,381c) .....295
147. *Signum harpocraticum* (pl. 252a, 252b, 293) .....296
148. Plans 297-298- 299 et 402 (dernier plan du film) accompagnés du chant polyphonique de J. Desprez .....297
149. Le son contribue à la création d'une atmosphère onirique (pl. 361- 362- 384) .....298
150. Les sons, échos de souvenirs (plans 146 à 34:25 et pl. 173 à 66:54) .....299
151. Chevelure tourbillonnée, vertige du désir ... Superpositions de figures, trouble et dédoublement : Sylvie ? (pl. 113, 114, 125, 132, 136, 142 et 362) .....300
152. *Un bar aux Folies Bergère*, 1881-1882, Institut Courtauld, Londres ; suivi du .....302
153. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gaumont, 1998, détails (moitié supérieur), p. 54-55.....303

154. Reflets et spectres de Manet : *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872, Huile sur toile, 55x40, Musée d'Orsay, Paris et deux plans des gothiques dans le bar *Les aviateurs* (pl. 338, 344) ..... 303
155. Les tableaux de Manet dans *Unas fotos*....J'ai entouré la silhouette du cinéaste en reflets (le premier plan a été éliminé dans la dernière version du film pl.1087, 1088, 1089, 1090) ..... 304
156. Le tableau de Manet dans *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (pl. 900, 908, 909, 920, 921)..... 305

# TABLE DES MATIÈRES

**Remerciements** ..... **3**

**SOMMAIRE** ..... **5**

**INTRODUCTION** ..... **7**

Objet d'étude et motivation ..... 7
La recherche ..... 9
Hypothèses, problématique et méthode ..... 10
Le titre de la thèse ..... 12
Structure ..... 14
Mouvement ..... 19

**Chapitre 1 OMBRE ET CONTOURS DE L'ŒUVRE** ..... **21**

**I. Contours** ..... **24**
Pré-filmographie ..... 24
Filmographie ..... 27
Récit des origines ..... 29
**II. Ombre** ..... **31**
Le cinéma espagnol ..... 31
L'autre cinéma ..... 35
Mouvement ..... 38
**III. Perspectives** ..... **41**
Point de vue ..... 41
Expédition ..... 45
Le *corpus*, le corps de l'autre ..... 47

**Chapitre 2 LA CROISÉE DES CHEMINS (*Los motivos de Berta, fantasía de pubertad,* 1984)** ..... **49**

**I. Histoires du film** ..... **51**
Un film fantôme ..... 51
Intrigue, sujet, structure ..... 52
**II. Le cinéma, une écriture (*motivos*)** ..... **57**
*Sotoluengo* : des images et des sons ..... 57
Un univers musical ..... 63
**III. Passage (de « A » à « A' »)** ..... **68**
Rimes ..... 68

Variations ..... 71
Bouleversements ..... 73
**IV. Fixer des rapports (« B ») ..... 77**
Le seuil (*el hombre en el umbral*) ..... 77
La rencontre ..... 79
L'union ..... 81
**V. L'adolescence (*fantasía*) ..... 85**
Fantasme ..... 85
Rêves et pulsions ..... 90
Confusion des sens, mélange des sons ..... 94
**VI. « Inventer au fond, c'est se ressouvenir » ..... 98**
Personnages et paysage ..... 98
Acteurs et lieu de tournage ..... 101
Bifurcation ..... 106

**Chapitre 3 CINÉMA DE *FRICTION* (*Innisfree*, 1990) ..... 109**

**I. Un titre, déjà une histoire ..... 111**
Réalisation ..... 112
Vers l'analyse ..... 112
**II. Retour vers un nouveau départ ..... 114**
Présences d'absence ..... 114
Reconstitution ..... 117
Géographie mentale ..... 121
**III. Figures de l'absence ..... 125**
Résurrections ..... 125
Témoins ..... 128
Ressouvenirs ..... 129
**IV. Géologie de la mémoire ..... 136**
Mailles, cernes et filons ..... 136
Des voix conductrices ..... 141
Chants, sons, danses ..... 144
Circulations ..... 145
**V. Croisements ..... 146**
Entre-plusieurs ..... 146
Rencontres ..... 149
Rapports et réflexions ..... 154

**Chapitre 4 LE CORPS DU CINÉMA (*Tren de sombras, el espectro de Le Thuit,* 1997) ..... 157**

**I. Le corps du cinéma ..... 157**
Structure ..... 158
Ombres et lumières ..... 160
Sons ..... 162
Enfance(s) et histoire(s) du cinéma ..... 164
Transe (sans danse) ..... 168
Relations ..... 173
**II. Transcendance textuelle ..... 175**
Filmer, former, forger ..... 180
L'envers de la tapisserie ..... 187
L'esprit de la grotte ..... 195
Tramer, tisser, entrelacer ..... 200
**III. Transfiguration textuelle ..... 204**

Re-filmer, transformer, transfigurer ..... 204
Variation, abstraction ..... 206
Émotion, obsession ..... 210
De l'autre côté du miroir ..... 217
**IV. Transgression ..... 222**
Hyphos, Hypnos ..... 224
L'interstice de la jouissance ..... 226

**Chapitre 5 DES CORPS URBAINS (*En construcción*, 2001) ..... 229**

**I. Le chantier comme mode d'exploration ..... 229**
Documentaire de création, création d'un documentaire ..... 230
Trois temps, trois mouvements ..... 233
**II. Construction ..... 236**
Fondations ..... 237
Piliers ..... 243
Mise en œuvre ..... 249
**III. Déménagement ..... 251**
Décor dans les corps ..... 251
Rumeur du monde ..... 256
« Mise en fantôme - et en fantasme » ..... 259
**IV. Contemporanéité ..... 261**
Berceau-tombeau ..... 261
Limites friables ..... 264
Archéologie ..... 265

**Chapitre 6 UN SOUVENIR, L'IMAGE D'UN RÊVE (*En la ciudad de Sylvia*, 2007) ..... 269**

**I. Comme la brume d'un matin ..... 269**
Un ..... 270
Deux ..... 275
Trois ..... 277
**II. Rêveries ..... 279**
Les nuits invisibles ..... 281
Un type sans histoire ..... 284
Regards ..... 287
**III. Fragments d'une vision amoureuse ..... 290**
Fragmentations ..... 290
Airs ..... 295
Superpositions ..... 298
L'abysse du miroir ..... 301
**IV. Quelque chose de vague et d'obsédant ..... 306**
La mémoire rêve, la rêverie se souvient ..... 307

**Chapitre 7 RENDEZ-VOUS ..... 309**

**I. Écrire ..... 312**
Prendre et rendre le temps ..... 313
L'épuisement ..... 317
Apparitions ..... 320
**II. Récrire ..... 324**
User et ruser du temps ..... 325

Le temps des fantômes ..... 329
La voie du symptôme ..... 332

**CONCLUSION ..... 337**

Volutes ..... 337
Parcours ..... 338
Réserves, avancées et perspectives ..... 340

**ANNEXES ..... 343**

**1. Pré-filmographie : 1975-1982 ..... 343**
**2. Fiches techniques et artistiques ..... 355**
**3. Découpages des films ..... 362**
A. Découpage du film *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* ..... 362
B. Découpage du film *Innisfree* ..... 364
C. Découpage de *Tren de sombras, el espectro de Le Thuit* ..... 366
D. Découpage du film *En construcción* ..... 368
E. Découpage du film *En la ciudad de Sylvia* ..... 370
**4. Planches ..... 371**

**RESUMEN SUSTANCIAL EN CASTELLANO ..... 373**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 415**

**I. Corpus ..... 415**
A. Les films et l'exposition ..... 415
B. Les scénarios et projets de films ..... 416
C. Les articles écrits par José Luis Guerin ..... 416
D. Autres œuvres de José Luis Guerin consultables ..... 416
**II. Études et documents sur l'œuvre de José Luis Guerin ..... 417**
A. Les ouvrages consacrés au cinéma de José Luis Guerin ..... 417
B. Les articles d'ouvrages collectifs ou de revues spécialisées ..... 417
C. Les documents audiovisuels ..... 422
D. Études et travaux universitaires ..... 422
**III. Ouvrages et études sur le cinéma espagnol ..... 423**
A. Ouvrages ..... 423
B. Articles ..... 424
**IV. Ouvrages et études sur le cinéma ..... 427**
A. Ouvrages ..... 427
B. Articles ..... 432
**V. Ouvrages généraux ..... 435**
A. Ouvrages ..... 435
B. Articles ..... 438
**VI. Œuvres littéraires et artistiques ..... 439**

**INDEX ..... 441**

**TABLE DES ILLUSTRATIONS ..... 447**

**TABLE DES MATIÈRES ..... 455**