



HAL
open science

Dérives dans le Raval

Jacques Terrasa

► **To cite this version:**

| Jacques Terrasa. Dérives dans le Raval. Catalonia, 2019, 24, pp.41-51. hal-03676304

HAL Id: hal-03676304

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03676304v1>

Submitted on 23 May 2022

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

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

Dérives dans le Raval

Jacques TERRASA

Sorbonne Université

jacques.terrasa@sorbonne-universite.fr

Résumé : Le documentaire de José Luis Guerin, *En construcción*, s'ouvre et se ferme par deux travellings. Le premier est une archive de 1959, filmée en 8 mm par Joan Colom, où l'on suit un marin dans le Raval barcelonais ; le dernier est un plan séquence, construit comme une performance, qui semble sceller les liens tissés durant le tournage entre l'équipe et les jeunes protagonistes de cet épilogue ouvert. Entre les deux, au centre du film, c'est toute la solitude et la misère des laissés-pour-compte d'un monde avide de spéculation, que montre l'errance d'Antonio – l'ancien marin – dans les ruines du Raval désert. Ces trois dérives sont les symptômes d'un mal-être lié à la marge, mais aussi une belle leçon de cinéma.

Abstract: The documentary by José Luis Guerin, *Work in progress*, opens and closes with two travellings. The first is an archive of 1959, filmed in 8 mm by Joan Colom, where we follow a sailor in the Barcelona Raval; the last is a sequence shot, built like a performance, that seems to seal the bonds woven during the shooting between the team and the young protagonists of this open epilogue. In between, in the center of the film, lays all the loneliness and misery of the left behind by a world eager for speculation, shown by the wandering of Antonio – the ancient sailor – in the ruins of the deserted Raval. These three drifts are the symptoms of an ill-being linked to the margin, but also a beautiful lesson of cinema.

Mots-clés : José Luis Guerin, Joan Colom, dérive, Raval, travelling, spéculation.

Keywords: José Luis Guerin, Joan Colom, drift, Raval, travelling, speculation.

C'est sur trois errances (ou trois dérives... pour utiliser un terme qui garde encore aujourd'hui des connotations situationnistes) dans le quartier du Raval, à Barcelone, que nous allons structurer cet article. Elles sont situées au tout début, à la toute fin et au milieu du film documentaire de José Luis Guerin, *En construcción* (2001). Si la séquence centrale montre en plans fixes l'errance d'Antonio, l'ancien marin devenu SDF, à la recherche d'un coin où dormir, la nuit, dans le quartier, les deux autres sont vues à travers des mouvements de caméra (inexistants dans le film, à part ces deux exemples). La première nous fait découvrir, à travers des images d'archives, la dérive d'un jeune marin ivre quittant à la fin des années 50 le Barrio Chino (nom donné alors à ce quartier de gens modestes, de prostituées et de marginaux qu'était – et que reste en partie – ce que l'on appelle depuis les années 1980 le Raval). La dernière dérive est celle de deux autres marginaux, Juani et Iván, dans le long pano-travelling final effectué par une caméra à l'épaule qui, elle aussi, dérive dans le Raval. « Les travellings sont [bien] affaire de morale », comme disait Godard¹.

¹ Cette phrase de Jean-Luc Godard est citée dans l'article suivant : RIVETTE, Jacques. « De l'abjection ». *Cahiers du Cinéma*, n° 120 (juin 1961), p. 54-55.

Un marin qui tangué

Pour ouvrir le portrait qu'il nous livre du Barrio Chino à la fin du xx^e siècle, José Luis Guerin a choisi quatre-vingts secondes d'images d'archives qui montrent comment était le quartier il y a un demi-siècle. Cet incipit possède une structure paratextuelle, celle d'une épigraphe qui donnerait l'esprit du lieu et du film – la *construction* d'un immeuble d'habitation, mais aussi celle d'une œuvre cinématographique. De quels documents d'archives s'agit-il ? Le générique de fin nous le signale : ce sont des extraits des films *Sin la sonrisa de Dios* (1955) de Julio Salvador, *El Alegre Paralelo* (1960) de Enrique Ripoll Freixes, et *Filmaciones en 8 mm* (1959) de Joan Colom. Le long métrage de Julio Salvador a été choisi par Guerin pour son panoramique sur la ville, avec le Barrio Chino et les trois cheminées de la centrale thermique du *Paralelo* au premier plan. La demi-minute suivante nous fait pénétrer dans ce Barrio qui avait fasciné Jean Genet ou André Pieyre de Mandiargues : ces dix plans de rues grouillantes de monde, d'enfants qui jouent dans le ruisseau, de prostituées sortant de leur lieu de travail suivies par leur dernier client, de la Bodega Apolo proposant la nuit ses spectacles et ses boissons... sont extraits d'un film en 16 mm d'un journaliste et historien du cinéma très lié, dans les années 1950-60, à l'Institut Français de Barcelone. À travers les images de Ripoll Freixes, c'est donc à un passionné de cinéma – et non à un professionnel – que Guerin rend hommage, à un anti-franquiste aussi dont il a dû apprécier l'authenticité du regard porté sur le quartier en 1960. Puis, avec les quatre derniers plans de la sélection d'images d'archives choisies par Guerin pour construire le seuil de son édifice filmique, nous explorons les frontières du Barrio Chino de la fin des années 1950. Bientôt, les caméras vidéo de la petite équipe de tournage du Master de documentaire de création de l'université Pompeu Fabra prendront le relais, avec des images en couleurs. Mais pour l'instant, le micro-récit constitué d'extraits de films en noir et blanc se poursuit, avec une logique narrative qui nous conduit du panoramique sur la ville jusqu'au travelling d'accompagnement d'un marin américain, titubant au bas des Ramblas en direction du port. Cependant, avec ces *Filmaciones en 8 mm* de Joan Colom – une trentaine de secondes au total – le style s'est modifié sensiblement.

Curieuse manière de filmer que celle de Colom ! D'ailleurs, le terme « dérive » convient bien pour ces images constamment en mouvement ; elles oscillent, tanguent, vacillent, tant et si bien que la caméra paraît aussi ivre que le marin qui zigzague et se raccroche aux poteaux pour ne pas tomber. Mais le marin – si souvent associé, dans l'imaginaire du siècle dernier, aux espaces de jeux, de sexe et d'alcool qu'il recherchait dans les bas-fonds portuaires – se maintient presque toujours au centre de l'écran, comme si la mimésis était la meilleure façon de nous faire vivre la déambulation urbaine de l'Étranger, de l'homme en marge qui se laisse porter par le flux jusqu'à la mer. Cela n'est pas sans danger, car le deuxième plan montre la traversée d'une avenue, avec les automobiles qui passent sous le nez de la caméra, tandis que le marin, à quelques mètres, semble toréer les bêtes d'acier. Un tramway s'interpose, le temps d'imaginer l'Américain écrasé sur l'autre rive ; des publicités défilent pendant cet intermède – *Philips* ; *Norit* –, puis nous revoyons l'homme arrivant à bon port, sur le trottoir d'en face, là où continue le voyage, à la périphérie du Barrio.



Joan Colom est connu comme photographe, davantage que comme cinéaste : ces quelques plans appartiennent à une unique bobine de 28 minutes, tournée à une époque où il photographiait régulièrement le Barrio Chino, souvent avec le Leica caché et déclenchant sans même regarder dans le viseur, pour mieux passer inaperçu. Ses photographies du Barrio Chino – qui constitueraient à elles seules un magnifique corpus pour un travail sur la marginalité dans ce quartier – ont été exposées en 1961 dans la Sala Aixelà, à Barcelone, puis reprises en 1964 dans un livre des éditions Lumen intitulé *Izas, rabizas y colipoterras*, avec un texte de Camilo José Cela sur les prostituées. Aujourd’hui les images de Colom sont entrées dans la mémoire collective de Barcelone.

José Luis Guerin va extraire l’avant-dernière séquence d’un film qui sera la seule incursion du photographe dans le domaine cinématographique. Cette « bobine » – comme a choisi de l’appeler Santos Zunzunegui dans un article consacré au film de Joan Colom² – reste cependant très liée à son œuvre photographique, avec la part laissée au hasard dans les cadrages, le grain des émulsions forcées, le flou de certaines mises au point et les effets de bougé dus aux mouvements incessants que l’appareil essaie de capter. Mais ce que je retiendrai surtout, c’est l’impression que ses photographies ne sont pas des « instants décisifs » comme celles prises par Cartier-Bresson dans ce même quartier en 1932-33, mais des fragments prélevés dans le flux incessant qui coule dans les venelles du quartier. Ce travail en 8 mm s’inscrit donc dans la continuité de ses recherches photographiques :

J’avais une caméra de 8 mm à la maison, et j’ai fait quelque chose dans le même esprit que celui avec lequel je faisais mes photographies, mais en mettant la caméra sous

² ZUNZUNEGUI, Santos. « Hacer (ver) la calle ». *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964*, BALSELLS, David et RIBALTA, Jorge (ed.). Barcelona : Lunwerg, 2004, p. 56.

l'aisselle. Je l'ai fait durant très peu de temps. Parfois avec une seule image j'avais la sensation que je ne pouvais pas transmettre le sentiment d'une situation vécue. C'est là l'avantage du cinéma : cette capacité d'accumulation d'images qui permet de transmettre l'émotion du moment de manière plus intense. [...]»³.

L'incessant mouvement de caméra caractéristique des quatre plans empruntés au film de Joan Colom nous donne la sensation d'être dans l'espace filmé, acteurs de cette errance aux frontières du Raval dont nous parcourons nous-même l'étendue. Les modifications du cadre et des lignes de fuite – effets des constantes rotations et translations dues à la caméra « sous l'aisselle » – renforcent la subjectivité du regard, la présence de quelqu'un, auquel nous nous identifions : un personnage que Zunzunegui désigne comme « el filmador », et qui lui rappelle un autre film de Guerin : *Tren de sombras*. Rappelons que ce film, qui a comme sous-titre *Le spectre de Le Thuit*, a été réalisé en 1996 et conçu comme un hommage au cinématographe, intégrant des supports pelliculaires simulant des films de famille des années 1920. Ici, dans *En construcció*, cet exergue que constituent les *filmaciones* de Colom est le terreau sur lequel se construit notre film (en hommage, en écho, en contrepoint...) ; on y trouve la nostalgie de cette matière filmique qui était au cœur de *Tren de sombras*, et dont *En construcció*, tourné en vidéo, a dû faire le deuil. Ces images d'archive sont ainsi soumises à une double tension : d'abord, celle produite par leur transfert en 35 mm, qui en révèle les imperfections (rayures, déchirures...) et surtout le grain, la texture argentique qui, ainsi étalée sur grand écran, met davantage en évidence le processus physico-chimique à l'origine de l'image cinématographique jusqu'à l'aube du XXI^e siècle ; ensuite, celle de leur confrontation, dans le montage, avec le premier plan du film (hors documents d'archive). L'image passe alors du noir et blanc à la couleur, mais surtout d'une source analogique à une source numérique, du grain d'argent au pixel, du XIX^e au XXI^e siècle. Quarante-huit secondes d'un plan d'ensemble fixe sur un mur décrépi déplacent alors notre attention de la texture du film à celle du mur.

C'est la réalité afilmique du Barrio Chino – celle qui existait « positivement » vers 1960, « indépendamment de tout rapport avec l'art filmique » – à laquelle renvoient ces extraits de films d'archive, qui nous émeut, à travers la valeur indicielle que nous attribuons à ces images. Comme elles ont dû émouvoir Guerin, né précisément dans cette ville en 1960. C'est parce que le plan de l'image filmique s'est *réellement* interposé, un jour vers 1960, entre Joan Colom et le marin ivre — autrement dit, parce que la séquence est la seule trace qui nous reste de cette amusante filature à travers le Barrio — que *En construcció* peut commencer.

« Especulació »

La seconde errance dont nous allons parler se trouve vers le milieu du film, précisément à partir de la 68^e minute. Elle est insérée dans la première partie d'une séquence de 2 min. 30 sec. durant laquelle les habitants du quartier semblent tous regarder le film de Howard Hawks, *Land of the Pharaohs* (1955) – « La Terre des pharaons », en français – programmé sur une chaîne de télévision espagnole. Ce chef-

³ « Tenía una cámara de 8 mm en casa e hice algunas cosas con el mismo propósito con el que hacía las fotografías, pero poniendo la cámara bajo la axila. Las hice durante muy poco tiempo. A veces con una sola imagen tenía la sensación de que no podía transmitir el sentimiento de la situación vivida. Ésta es la ventaja del cine, esta capacidad de acumulación de imágenes permite trasladar la emoción del momento de manera más intensa. [...] » Extrait d'un entretien avec Joan Colom. *El carrer. Joan Colom a la sala Aixelà, 1961*, BALSELLS, David et RIBALTA, Jorge (éd.). Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999, p. 121.

d'œuvre en Cinémascope qui montre la construction d'un autre chef-d'œuvre – la pyramide qui servira de tombeau au pharaon –, fascine les petites gens et les marginaux du Raval. Le film a commencé à apparaître sur l'écran d'un téléviseur placé à l'intérieur d'un bar. Pourtant, nous n'aurons droit qu'à des bribes de dialogues, des fragments de séquences et d'écran, toujours vus de l'extérieur, depuis la rue – ou limités à la bande son, depuis l'intérieur de l'appartement squatté par Juani, la jeune prostituée, et son compagnon Iván. Au total, moins d'une vingtaine de plans fixes, en extérieur nuit à l'exception des deux plans où Iván se roule un joint, alors que Juani dessine sur le mur et qu'on entend « Voici la part du butin de guerre que je me suis réservée »⁴.

Guerin nous laisse de l'autre côté des vitres, subordonnant fortement la citation des quelques bribes du film de Hawks à son contexte de réception. La bande son à peine audible, les surcadres, les interférences avec le champ de ruines qui nous est montré... tout cela agit comme un *bruit* parasite, pour peu que l'on rejette l'évidence, que l'on ne veuille pas voir la misère qui s'étale au premier plan. C'est donc bien dans un espace autre, loin des effets contingents de cette misère, que prend place l'architecture du pouvoir : celle d'une « œuvre sur la mort » qu'est *Land of the Pharaohs*, un film dont « toute la structure repose sur la construction de la pyramide »⁵. À ce niveau, le parallélisme avec *En construcció*n est évident !

Mais revenons au début de la séquence. Fin de journée ; les clients entrent dans un des bars du Barrio, qui ne semble pas avoir changé depuis la fin des années cinquante, comme on peut le constater sur une des photographies de Joan Colom, où une charmante fausse blonde nous accueille avec son sourire édenté. Sur l'écran que l'on aperçoit à travers la vitre, on peut suivre les images d'une corrida. Au plan suivant, on semble s'être rapproché de la porte vitrée grâce à un changement de focale. Mais ce n'est plus le même bar, ni le même spectacle, et les chameaux ont remplacé les taureaux : *Land of the Pharaohs* a commencé, non pas grâce aux services de TVE, la télévision espagnole, mais de José Luis Guerin lui-même, qui a placé chez plusieurs habitants complices un magnétoscope avec la bande vidéo du film. Mais cela ne devrait pas nous surprendre : *En construcció*n est un « documentaire de création », le premier à être réalisé dans le contexte du nouveau master ainsi intitulé, créé en 1998 par l'université Pompeu Fabra de Barcelone. Avec équipe réduite d'étudiants – tous devenus d'excellents professionnels par la suite – il a filmé 200 heures de rushes pour en extraire les deux heures de film : celui-ci a largement été créé au montage !

Nous allons à présent suivre l'action de *La Terre de pharaons* jusqu'à la fin de la séquence, par bribes de dialogues, par coups d'œil indiscrets sur les téléviseurs visibles depuis la nuit solitaire du *Barrio* – celle que traverse Antonio, à la recherche d'un lieu où dormir, chargé de tout son barda. Mais avant que le marin n'apparaisse à l'écran, deux autres plans vont nous mettre en conditions. D'abord, un plan d'ensemble d'un bout de façade avec une fenêtre partiellement masquée par du linge accroché au balcon ; on aperçoit un bout de téléviseur allumé et on entend la bande-son, lointaine, à peine audible. On cherche à voir, on cherche à comprendre ce qui se passe de l'autre côté des vitres. Mais on a alors un plan général d'un pâté de maisons éventré, laissant voir les entrailles d'appartements semblables à ceux où l'on continue pourtant à regarder la télé, dans des immeubles visibles à l'arrière-plan, avec leurs toits hérissés d'antennes.

Les trois plans suivants (n° 523-524 et 525 du découpage de *L'Avant-Scène Cinéma*) vont à présent montrer l'errance d'Antonio. D'abord, dans un plan général, il traverse un terrain boueux, au pied des ruines du plan précédent. « J'ai assigné une grande tâche

⁴ « Ésta es la parte del botín de guerra que he reservado para mí. »

⁵ Ces deux citations sont de l'ouvrage suivant : SIMSOLO, Noël. *Howard Hawks*. Paris : Edilig, 1984, p. 131-132.

à l'Égypte, qu'elle seule peut réaliser sur terre. Celle de bâtir une pyramide au milieu des sables du désert »⁶, entend-on en tendant l'oreille. Mais pour l'instant, la seule pyramide visible est celle formée par les décombres ; les promesses du pharaon, comme celles des panneaux publicitaires du début du film, n'ont pas l'air de concerner l'ancien marin à la dérive, seul être vivant sur ce terrain vague qu'il lui faut traverser pour rejoindre la ruelle éclairée, au fond du plan. On distingue à peine Antonio, dans l'obscurité ; son errance nous est montrée de loin, comme cela est aussi le cas pour le film de Hawks, avec des voix *on the air*, un son acousmatique qui flotte entre les ruines.



Le second plan où apparaît Antonio nous le montre plus nettement, en plan moyen, traversant le cadre de l'image, de droite à gauche. Le bruit de son charriot et de ses pas sont en prise de son rapprochée, tandis que la rumeur de la ville paraît plus intense. La bande-son de *Land of the Pharaohs* reste toujours audible, bien que lointaine : « Une construction bien plus grande que toutes celles existantes ; cette pyramide sera mon repos pour l'au-delà⁷... » Mais les préoccupations d'Antonio ne vont pas aussi loin : ce qui semble être important pour lui, c'est de trouver un lieu de repos pour la nuit. Il n'a probablement pas vu l'inscription à la peinture rouge, sur le mur lépreux le long duquel il se déplace, où le spectateur peut lire en lettres grossières un mot écrit en catalan qui semble résumer toute cette mise en scène urbaine : « Especulació ». La lettre \$ est barrée de deux traits verticaux ; le graffeur appuie sur le symbole, pour que l'on comprenne que dans notre économie mondialisée, le dollar est roi ! La mégalomanie du pharaon a-t-elle été remplacée par celle des barons de la finance ? Ce plan d'une

⁶ « He dispuesto una gran tarea para Egipto, cuya realización sería imposible en cualquier otra tierra. Vais a levantar una pirámide en medio de las arenas del desierto. »

⁷ « Una construcción que superará a las más grandes del mundo; dicha pirámide será mi lugar de reposo para la otra vida... »

dizaines de secondes, placée vers le milieu du film, résume bien l'état de l'économie espagnole – au-delà de celle du simple Raval –, à l'aube de l'an 2000 : la spéculation (tout particulièrement immobilière) est bien au centre de ce monde nouveau, tandis que les pauvres gens à la dérive quittent la scène.

Le troisième plan (n° 525) est plus bref ; à peine 4 secondes. Avec un raccord sur le mouvement, Antonio continue son voyage vers la gauche de l'écran, dans un plan d'ensemble qui lui fait quitter le chantier. Fin de l'errance ; on peut revenir aux choses sérieuses ! En une douzaine de plans (un peu plus d'une minute trente secondes) on va suivre la fiction d'Howard Hawks jusqu'au *The End* final. Les habitants du Chino qui ont un toit et un téléviseur vont enfin aller se coucher ; quant à Antonio, on ne le reverra pas avant le plan 594, toujours coiffé de sa casquette bleue « Barcelona », et examinant – en bon marin qu'il a été – un tableau jeté dans une benne et représentant une mer démontée.

Revenons au film dans le film. La construction de la pyramide égyptienne donne lieu à une série de surprenants surcadres, avec un jeu d'écrans opaques (des pans de mur, du linge accroché aux balcons) ou translucides (des vitres sablées ou martelées qui préservent un peu l'intimité des habitants vis-à-vis des caméras de Guerin placées sur le chantier). On voit, on aperçoit, on distingue, on devine... On recompose une histoire à partir de toutes ces citations filmiques du film de Hawks (daté de 1955, la même année que le panoramique sur Barcelone du film de Julio Salvador qui a servi d'incipit à *En construcció*). Cette histoire de pyramide sera le point de départ d'une conversation sur divers ouvrages d'architecture (Sant Pau del Camp, la Sagrada Família, l'immeuble en cours de construction...), entre Juan (le coffreur) et Pedro (le ferrailleur), sur le toit du chantier, dans la séquence suivante. Mais aussi, le plan de Hawks sur le sable qui s'écoule fait écho à la séquence – un quart d'heure plus tôt, aux plans 418 et ss. – où les ouvriers ont coulé, de nuit, le béton qui venait de leur être livré.

Cette histoire de pyramide peut être vue aussi comme un MacGuffin – un prétexte au développement du scénario, pour reprendre le terme popularisé et mis en pratique par Alfred Hitchcock. Qu'importe le pharaon, si ce qui est véritablement intéressant ici, c'est notre rôle de spectateur, invisible dans la nuit du chantier ou bien dans l'obscurité de la salle de cinéma où, comme le photographe interprété par James Stewart dans *Fenêtre sur cour* (le film d'Hitchcock date pratiquement de la même époque que celui de Hawks : 1954), observe ce qui se trame, la nuit, dans les appartements situés de l'autre côté de la cour. Guerin s'amuse d'ailleurs avec les changements de focale permettant des raccords dans l'axe qui tantôt nous rapprochent, tantôt nous éloignent de l'objet de notre désir voyeuriste – ou en d'autres termes, de notre pulsion scopique.

Quatre minutes d'errance

La dernière errance dont je vais parler est celle de Juani portant Iván sur son dos, dans le tout dernier plan du film. Juani qui prend en charge Iván, physiquement, à l'image de ce qu'elle a fait durant tout le film. Au fur et à mesure que *En construcció* avançait (et que les mois de tournage se succédaient), on a ressenti davantage le lien qui s'est établi durant deux années entre les êtres qui ont occupé l'espace profilmique et ceux qui étaient derrière la caméra. Mais le montage des 864 plans fixes du film (après avoir enlevé ceux correspondant aux extraits de films d'archive du début) débouchent à présent sur l'unique travelling de l'œuvre, avec un plan très long, où durant quatre minutes Guerin brise les codes narratifs ; il brise l'apparente normalité des relations quotidiennes, pour que le film s'achève sur une *performance*. Guy Gauthier nous rappelle que dans un documentaire, « l'image témoigne d'une quasi-contiguïté physique

avec la scène ou le tableau filmé⁸ » ; cependant, on oublie vite ce caractère indiciel du film documentaire pour n'y voir qu'une fiction induite par des effets de cadrage et de montage. Or, dans ce dernier plan, en neutralisant ces effets, le réalisateur met en avant cette contiguïté. Que signifie donc cette longue marche de l'équipe de tournage et des jeunes gens, en plein jour, dans cette rue de Barcelone ? Pourquoi ce happening final ? On y trouve, comme l'écrit Paul Ardenne :

La marche comme forme de l'emprise humaine sur le réel, mouvement de l'expansion, de la conquête. Comme revendication physique, par le corps interposé, du territoire. *Je marche parce que je prends d'assaut l'espace, parce que je m'accapare le terrain, parce que je veux participer à la pulsation du monde*⁹.



Serait-ce le cadeau qu'offre Guerin aux deux jeunes gens : qu'ils deviennent, comme dans le film, les acteurs de leur propre vie ? L'inversion finale (« Tu veux que je te porte ? »¹⁰, dit Iván à Juana, avant de la porter à son tour) semble confirmer cette hypothèse. Ils quittent le Chino, ce « quartier populaire de Barcelone qui naît et meurt avec le siècle »¹¹, et semblent partir vers une nouvelle vie dont nous ne saurons rien. Qu'importe ! Ils font tous les deux partie d'une œuvre qui constitue un ensemble narratif et filmique cohérent et autonome, et leur existence – pour le spectateur – est celle que ce dernier construit à partir d'indices visuels et sonores que l'œuvre lui a transmis. Oublions donc le destin réel des deux personnes créditées au générique de fin,

⁸ GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Nathan, 1995, p. 190.

⁹ ARDENNE, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2001, p. 309.

¹⁰ « ¿Quieres que te lleve yo? »

¹¹ « ...un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo ».

pour étudier comment ce travelling unique clôt et donne sa cohérence à la construction filmique qui nous est proposée.

D'abord, notons que le travelling en question est la parenthèse finale, le deuxième volet d'un chiasme instauré dès les premières secondes du film, avec les images d'archives. Peut-être parce qu'on y retrouve, inversé, l'écho des travellings d'accompagnement d'un marin titubant au bas des Ramblas. Mais surtout parce que José Luis Guerin y introduit une dimension intericonique particulièrement féconde. En effet, le film s'ouvrait par des images du Barrio Chino filmé en 1959. Or, il se trouve que l'une des photographies prises par Colom à l'époque représente précisément une gamine portant sur son dos un jeune garçon. La photo, datée de 1959¹², est dérangement ; on est mal à l'aise à cause de la grimace de la petite fille et de son strabisme, qui s'opposent à l'air satisfait de l'enfant ; on est intrigué par cet excès de grain, qui fait écho à la texture des vieux murs¹³. La citation de cette photographie dans le film de Guerin semble évidente, mais surtout pertinente, par rapport à l'insertion des images de Colom au début du film. Car en demandant à Juana et Iván de rejouer la scène quarante ans plus tard, le cinéaste inscrit son œuvre dans une filiation humaniste, dans une mémoire militante que les bulldozers n'effaceront pas.

Quand on connaît l'intérêt que Guerin porte aussi bien à l'histoire de la peinture qu'à celle du cinéma, deux autres citations visuelles semblent être convoquées par ce plan *performance*. La première est picturale ; il y a un peu plus de deux siècles, Goya a peint pour sa dernière série de cartons pour tapisseries (celles destinées, en 1792, au bureau de Carlos IV dans le palais de l'Escurial), une toile intitulée *Las Gigantillas* (« les Gigantins »), où l'on voit un gamin en transportant un autre sur ses épaules ; celui de dessous, habillé modestement, semble peiner sous le poids de son camarade ; ce dernier, au sourire radieux sous un large chapeau noir, semble très fier du rouge lumineux de sa veste. Roue de la Fortune ; satire des inégalités presque avant l'heure (on est pourtant à quelques mois de la mort de Louis XVI) ; talent de Goya pour les portraits d'enfants... Le carton, exposé au Prado, était forcément connu de Guerin, grand amateur de peinture du XVIIIe siècle. Comme il devait connaître aussi le film de Aleksandar Petrovic, *J'ai même rencontré des tziganes heureux* (1967), l'un des meilleurs film du cinéma yougoslave, grand prix au Festival de Cannes 1967. C'est l'un des premiers films à aborder cet autre univers de marginaux qu'est le monde tzigane, et même si l'œuvre a une portée documentaire (avec des acteurs non professionnels et un environnement qui n'a rien à envier à la marginalité du Barrio Chino), elle est aussi une superbe œuvre de fiction sur l'univers des Roms de Serbie. Aussi, le panoramique d'une quinzaine de secondes où l'on voit une jeune fille porter un garçon handicapé nous a immédiatement fait penser au plan final de *En construcción*, quand nous avons vu le film.

Les mécanismes de la citation visuelle sont complexes ; citations explicites, comme celles du début du film ; citations implicites mais néanmoins évidentes, comme celle de la photo de Colom ; citations allusives, mais tout à fait vraisemblables quand on sait quelle est la culture de Guerin dans ces domaines, autant pour Goya que pour Petrovic. Il y en a probablement d'autres, mais ce petit jeu deviendrait vite stérile si l'on s'y enfermait. Car il nous détournerait de l'impact immédiat qu'a produit sur nous la performance finale.

¹² La version de l'image reproduite dans le catalogue *Brassai > París. Colom < Barcelona. Resonancias*, Lola Garrido (Ed.). Barcelona : Fundació Foto Colectania, 2003, p. 119. Il s'agit d'un tirage d'époque daté et signé par Colom.

¹³ Remarquons que cette photo est contemporaine des « murs » de Tàpies, ces œuvres où le peintre catalan recrée, avec de la poudre de marbre et du latex, la texture des murs de la vieille ville.

C'est cet échange entre l'homme à la caméra et le jeune couple qui m'a incité à appeler « dérive » la marche-travelling dans cette rue du Barrio Chino. Le terme, dans son acception maritime, conviendrait mieux aux marins des deux autres séquences, qui dévient sous les effets de l'alcool pour l'un, ou de la charge et la fatigue pour l'autre ; mais nous avons d'abord pensé au sens donné à « dérive » par le situationniste Guy Debord dans les années cinquante, comme « l'affirmation d'un comportement ludique-constructif » où le marcheur « se laisse aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent »¹⁴. Car il y avait déjà, à l'origine du film, la filature ludique de Joan Colom et son autre façon de regarder le monde, caméra sous l'aisselle, réceptif aux hasards de ce parcours que lui signale, comme une boussole folle, le marin égaré. Enfin, c'est aussi en observant Antonio traversant le grand bateau ivre du « Chino » en démolition – cette grande pyramide inversée de la misère – que l'on pourra être tenté de replacer le film dans un contexte *psychogéographique* – un autre concept situationniste auquel Debord rattache la dérive. En effet, c'est bien à un prolongement de la réflexion sur la question urbaine en réaction à l'urbanisme fonctionnaliste – comme on pourrait définir la *psychogéographie* –, que le film de José Luis Guerin nous invite. Formulé autrement : en articulant, comme cela a souvent été écrit au sujet de ce film, la question urbaine et la question humaine, la question des liens entre le *centre* bourgeois, du côté du Passeig de Gràcia tout proche, et du côté du Raval, la *marge* – pour terminer cet article en citant le titre du célèbre roman de Mandiargues publié en 1967, un portrait du Barrio Chino et de ses habitants, dont Guerin avait conseillé la lecture à ses étudiants de master avant de se lancer dans la réalisation du film¹⁵.

¹⁴ DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive ». *Les Lèvres nues*, n° 9 (novembre 1956) et repris dans *Internationale Situationniste*, n° 2 (décembre 1958).

¹⁵ PIEYRE DE MANDIARGUES, André. *La Marge*. Paris : Gallimard, 1967, 254 p.

Bibliographie

ARDENNE, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2001, 510 p.

BALSELLS, David et RIBALTA, Jorge (éd.). *El carrer. Joan Colom a la sala Aixelà, 1961*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999, 128 p.

Brassai > París. Colom < Barcelona. Resonancias, GARRIDO, Lola (Ed.). Barcelona : Fundació Foto Colectania, 2003, 178 p.

DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive ». *Les Lèvres nues*, n° 9 (novembre 1956), repris dans *Internationale Situationniste*, n° 2 (décembre 1958).

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Nathan, 1995, 352 p.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André. *La Marge*. Paris : Gallimard, 1967, 254 p.

RIVETTE, Jacques. « De l'abjection ». *Cahiers du Cinéma*, n° 120 (juin 1961), p. 54-55.

SIMSOLO, Noël. *Howard Hawks*. Paris : Edilig, 1984, 191 p.

ZUNZUNEGUI, Santos. « Hacer (ver) la calle ». *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964*, BALSELLS, David et RIBALTA, Jorge (ed.). Barcelona : Lunwerg, 2004, p. 53-58.