

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 18

***À propos
du cinéma catalan***

*Dossier réuni par
Jerry White*



Generalitat
de Catalunya

FilmoTeca
de Catalunya

cinéma
cinémathèque
thèque qc
qc

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 18

À propos
du cinéma catalan

Dossier réuni par

Jerry White



Generalitat
de Catalunya

FilmoTeca
de Catalunya

cinéma
cinémathèque
thèque qc
qc

Publié en 2017 par

Centre for European Studies

1376 LeMarchant Street

Dalhousie University

Halifax (Nouvelle-Écosse)

B3H 4P9

Canada

La Cinémathèque Québécoise

335, boul de Maisonneuve est

Montréal (Québec)

H2X 1K1

Canada



**DALHOUSIE
UNIVERSITY**

CHAIRE DE RECHERCHE
DU CANADA
EN ÉTUDES EUROPÉENES



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

© Centre for European Studies / La Cinémathèque Québécoise

ISBN 978-0-7703-0031-9

Dépôt légal: 2^e trimestre 2017

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Traduction: Justine Pignato

Corrections: Henri Biahe

Sur la couverture: *El Somni català* (2015) et *El Coronel Macià* (2006),
de Josep Maria Forn

Avant-propos

La première chose à savoir sur le cinéma catalan est qu'il est extrêmement varié, bien plus que ce que certaines personnes veulent bien admettre. D'une certaine manière c'est un cas typique de « petit cinéma », apparemment assez comparable à celui d'Islande, de Belgique ou du Québec. Ces trois lieux ont tous une histoire cinématographique de longue date peu connue en dehors de chez eux,¹ ils ont essentiellement un « petit cinéma » populaire peu exportable,² et tous ont reçu récemment une reconnaissance à l'international via les cinémathèques et les circuits festivaliers. La Catalogne fournit un bel exemple de ces tendances même si, sans surprise, elle sera la seule présentée lors de notre « Semaine du cinéma catalan ». Il est néanmoins intéressant de s'intéresser aux deux autres cinématographies lorsque nous jetons un œil sur cette petite région dont le cinéma national est un des plus attrayants d'Europe.

Dès le début, la relation de la Catalogne avec le cinéma était fondée sur la diversité. Miquel Porter i Moix caractérise les premières heures du cinéma catalan d'« abondantes, mais aussi de contradictoires et de confuses », rappelant les visites au pays du Kinetoscope de Edison (le 5 mai 1895), de l'Animatographe de William Paul (le 10 décembre 1896) et enfin du Cinématographe des Frères Lumière (le 10 décembre 1896) dont il rappelle qu'il est resté au célèbre cinéma *Napoléon* de Barcelone sans interruption jusqu'à la fin de l'année 1902.³ Tout ceci est bien sûr plutôt normal puisque proche des premiers jours de l'histoire du cinéma. C'était une nouvelle technologie attirante et les capitales européennes étaient la destination de comédiens itinérants, avides de nourrir les foules affamées de spectacle. Barcelone faisait autant partie de ce réseau informel qu'Amsterdam, Bruxelles ou Dublin. Dans l'édition de 1992 de *Història del Cinema a Catalunya*, Porter i Moix écrit à propos des « pionniers qui, comme Georges Méliès, Segon de Chomón ou Fructuós Gelabert, ont construit personnellement leurs caméras et ont par la suite parfait leurs systèmes de projection ».⁴

La version la plus ancienne, 1969, de l'ouvrage de Porter i Moix rappelle que Gelabert a été un des premiers spectateurs du programme Lumière et ses souvenirs sont notre meilleur témoignage des films qui étaient montrés à ce moment-là.⁵ Gelabert a apparemment été le premier cinéaste catalan, qui a produit, en 1897, *Riña en un cafè*, également connu sous le nom de *Baralla a un cafè*. C'est un petit film de fiction tourné en une seule prise et sans grande complexité. Six hommes sont assis à la terrasse d'un café, une femme entre et sort du champ, et lorsqu'un autre homme entre dans le champ, une bagarre éclate entre deux des hommes, puis est ensuite rapidement interrompue par le reste de la bande. Gelabert a aussi fait un certain nombre d'actualités importantes, plus proches de l'esthétique Lumière que du « système du récit »⁶, tel *Sortida del públic de l'església parroquial de Santa Maria de Sants* (1897) et *Visita de la Reina Maria Cristina i Alfons XII a Barcelona* (1898). Tandis que dans un article de 1978 Porter i Moix défend l'idée que Gelabert est important car il « dirigea les premiers films véritablement catalans [*netament catalanes*]⁷ il doit avant tout son importance

à son travail en tant qu'innovateur technique. Il a breveté une technologie de film sur disque, ajusté la taille des caméras et des trépieds, et maximisé la quantité de pellicule qu'une caméra permet d'utiliser (au lieu de gaspiller le premier et le dernier demi-mètre environ, ce qui est connu en catalan sous le nom de *cua de cuc* ou la queue du ver, voir plus bas). Du point de vue esthétique, son travail n'est pas particulièrement remarquable, circulant entre les modes de la fiction et du documentaire, ce qui est très caractéristiques du cinéma d'avant 1905. En ce qui a trait à la toute première manifestation cinématographique en Catalogne, il est indubitablement essentiel.⁸

Malgré son entrée un peu tardive dans le cinéma, le cinéaste catalan le plus important des premières années est en fait Segundo de Chomón (en catalan il est parfois connu sous le nom de Segon). Il est un des « peoners » ou pionniers selon Porter i Moix et il est celui qui semble susciter l'intérêt contemporain le plus vif. Cela est principalement lié, je pense, à la diversité de son travail et à son internationalisme. Joan M. Minguet Batllori écrit que « Chomón travaillait sans interruption pour deux des plus importantes sociétés de production européennes : Pathé Frères à Paris et Italia Films à Turin ».⁹ Ces liens ont cependant longtemps été assombris par une réputation qui, de longue date, en a fait une sorte de version espagnole de Georges Méliès. Cette réputation avait été consolidée par ses films animés comme *Les Tulipes* (1907) qui montre la rétroprojection du visage d'un homme à la place d'une tulipe géante rappelant fortement *L'homme à la tête de caoutchouc* (1901) de Méliès ou *Ki Ri Ki : Acrobates japonaises* (1907), qui montre des cascades défiant la gravité et rendues possibles grâce au placement de la caméra et à des fonds noirs et neutres. Dans son étude, très détaillée, de Chomón, Minguet Batllori souligne que cette sorte d'insularité visuelle était aussi entièrement cinématographique, ajoutant qu'« à l'opposé de Méliès, qui procédait à partir d'un monde lié à la scène qui existait avant l'émergence du cinéma, Chomón a trouvé des solutions techniques et narratives au sein même du système cinématographique émergent ».¹⁰ *La barba rebelde* (ou *Ah ! La Barbe !*, 1905) est probablement le plus célèbre d'entre eux, un film animé avec un homme se savonnant et se regardant dans un miroir pour se raser, mais à la place il voit seulement une série d'images idiotes et grotesques (rendues par le tirage optique plus que par la rétroprojection). C'est l'exemple par excellence de la façon de faire un film « desde las propias entrañas del incipiente sistema cinematográfica », un concept méta-cinématographique digne de Laura Mulvey ou de Jacques Lacan lui-même.

Ce que toutes ces supercheries dissimulent fut le travail antérieur de Chomón, généralement pour Pathé et globalement assez lyrique. Les plus célèbres d'entre eux sont des films de reconstitutions historiques comme *Los héroes del Sitio de Zaragoza* (1903) ou *L'hereu de can Pruna* (1904), les deux sont plutôt typiques de la période, en terme de narration cinématographique axée sur les plans-séquences (bien que *L'Hereu de Can Pruna* ait des découpages allant du plan large au plan américain en passant par le gros plan pour une même scène). Cette même année a cependant vu Chomón produire des travaux comme *Barcelone, parc au crépuscule* (1904), fait d'un seul travelling à travers un parc et qui commence sur un ensemble

dense de palmiers et se termine sur un espace ouvert, occupé seulement par quelques personnes, parmi lesquels des enfants jouant simplement autour d'une mare. C'est un des nombreux films qu'il a fait pour Pathé, tourné la même année que *Réception de sa majesté Alphonse XIII à Barcelone* (1904), une actualité largement diffusée et définie par un plan composé d'une foule dense et de chevaux, bougeant tous autour du monarque éponyme. Ce sont des travaux minutieusement composés mais aussi lyriques, faisant partie d'une série de films que Minguet Batlori qualifie de « scènes en plein air ». Il considère cette esthétique comme importante car c'est ce qui initie et conclut la carrière de Chomón, relatant la façon dont dans les années 1910, « sous la bannière ibérique, Chomón est retourné à sa vocation initiale de documentariste ». ¹¹ C'est bien plus de cette manière que le réalisme définit le cinéma catalan : même leur Georges Méliès est, au fond, un documentariste.

L'idée essentielle que j'essaie de faire comprendre ici est que, depuis le tout début, le cinéma catalan a été défini par une forte tension entre tendances réaliste et fantastique. La tendance réaliste perdure à travers les films nationaux les plus acclamés qui forment le cœur de cette Semaine du cinéma catalan. Mais les éléments fantastiques demeurent fortement présents dans les secteurs économiques les plus importants du cinéma catalan, l'horreur et l'animation. Jaume Balaguero a, par exemple, travaillé dans l'industrie filmique catalane (*Los Sin Nombre* de 1999, *Mientras duermes* de 2011 ou les films de zombies de la série *REC*, 2007-2014), au Royaume-Uni (*Fragile* en 2005) et à Hollywood (*Darkness* en 2002). D'une certaine manière, sa carrière est une sorte de reflet obscur de celle d'Isabelle Coixet dont le film de 2015, *Learning to Drive* fait partie de notre Semaine et que nous présentons dans notre note sur ce film comme la réalisatrice catalane transnationale par excellence. Balaguero est également un réalisateur mondialisé et le cinéma d'horreur catalan est devenu aussi mondialisé que sa tradition de cinéma d'art et essai. C'est juste que les moyens de cette mondialisation ont été différents : multiplexes plus que cinémathèques. Les festivals de films sont en fait plus importants dans cette circulation que ce que certains observateurs pourraient supposer à première vue. Le festival de films le plus populaire de Catalogne est le Sitges festival internacional de cinema fantàstic de Catalunya qui a été fondé en 1968 sous le nom de « Semaine internationale du Cinéma Fantastique et d'Horreur ». Chaque année, une part généreuse du programme est encore constituée de productions locales d'horreur et fantastique. En ce qui concerne l'animation, il y a eu des efforts pour établir une industrie orientée localement dans les années 1980 et 1990 mais peu de grands succès s'ensuivirent. Ce qui a émergé à la place est un secteur qui a beaucoup produit pour la télévision, à la fois sur le plan local et international, et qui travaille aussi sur des longs-métrages d'animation internationaux, parfois en tant que coproducteurs, parfois dans des fonctions plus secondaires. Les secteurs de l'horreur et de l'animation se retrouvent au sein de la société de production Filmax qui avait auparavant fait des efforts pour construire l'industrie de l'animation et qui est aussi un producteur majeur de films d'horreur et de films fantastiques.

Et les barrières entre le cinéma d'horreur et le cinéma d'art et essai ne sont pas aussi solides que l'on pourrait le penser. Cela a été exprimé très

tôt avec le renouveau du cinéma catalan, par Pere Portabella, dont le travail a été central dans les années 1970. Son film de 1970, *Vampir-cuadecuc*, puise des images et des séquences naïves dans le tournage du film d'horreur espagnol de série Z de Jesús (Jess) Franco, *Count Dracula* (1970),¹² mais il retravaille cette séquence avec une rigueur qu'on pourrait qualifier de godardienne si ce n'était pas en fait venu *avant* que Godard ne fasse ce genre de travail. L'essai d'Erika Balsom sur la carrière de Portabella affirme que le film utilise la figure du vampire de manière ambiguë : « Cuadecuc, un mot catalan signifiant 'queue de ver,' réfère aussi à la partie non exposée à la fin d'une pellicule, suggérant un Portabella-vampire, s'attaquant à Jess Franco pour faire une critique du cinéma industriel. Pourtant, en plus de ce dévoilement de l'illusion filmique, *Vampir* peut en même temps être compris comme un critique de Francisco Franco, un dictateur charismatique qui se nourrit du sang du peuple tout en s'appuyant sur un dispositif de pompes et une mise en scène ».¹³ Il n'y a aucun cinéaste aussi engagé politiquement que Portabella, qui a abandonné le cinéma de 1977 à 1989 pour participer à l'écriture de la Constitution espagnole et qui a ensuite servi au sénat d'un pays nouvellement démocratique.¹⁴ Il n'est pas non plus resté insensible à l'intérêt catalan pour le cinéma d'horreur.

On peut aussi mentionner Bigas Luna, un autre auteur catalan important pour lequel nous n'avons pu trouver de place dans notre Semaine du cinéma catalan. Bigas,¹⁵ qui est mort en 2013, est connu pour ses succès des années 1990 dont sa « trilogie ibérique » constituée de *Jamón, Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) et *La teta y la luna* (1994), films mélangeant sexe, politique et parfois nourriture. Lorsqu'elle a déploré l'état d'ignorance des critiques de cinéma new-yorkais sur les cinémas du monde au début des années 1990, la journaliste Georgia Brown de *Village Voice* pointait leur incapacité à traiter sérieusement de Bigas, écrivant que « les critiques de *Jamón, Jamón* de Bigas Luna à la fois dans le *Times* et dans le *New Yorker* partent du principe que le réalisateur suit simplement Almodóvar, vraisemblablement parce qu'Almodóvar est le seul réalisateur espagnol contemporain qu'ils connaissent et parce que ses films sont arrivés *ici* en premier. En fait, l'influence, si influence il y a, a lieu dans l'autre sens puisque Bigas Luna tournait ses mélodrames macabres, très orientés sur le sexe, avant qu'Almodóvar ne tienne en main une caméra ».¹⁶ Ces premiers films étaient très différents de la « trilogie ibérique » des années 90, films qui mélangeaient érotisme, suspens et horreur, et qui ont été tournés à la fois en Catalogne et à Hollywood. J'ai ici en tête son premier long-métrage, le très violent et obnubilé par le corps *Tatuaje* (1978) ; des travaux semi-pornographiques comme *Bilbao* (1978) et *Caniche* (1979) ; la première aventure de Bigas en anglais, *Reborn* en 1981, qui porte sur une femme avec des stigmates et un télévangéliste, joué par Dennis Hopper, qui veut l'exploiter ; *Anguish* (1987), en anglais, un film d'horreur méta-cinématographique sur un jeune homme adepte de l'énucléation. Comme Portabella, Bigas Luna a été une figure majeure de l'émergence d'un cinéma catalan qui pour les critiques est devenu aussi important que n'importe quel petit cinéma européen, une émergence que la grande partie des critiques suppose (assez logiquement) centrée autour du cinéma d'art et essai. En

Catalogne, cependant, le film de genre, en particulier le film d'horreur (mais le mélodrame également étant donné sa notoriété à la télévision à la fois en langue espagnole et en catalan) n'est jamais très loin.

Si la Catalogne a longtemps été définie par sa diversité, une diversité qui reste toujours à l'arrière-plan aujourd'hui, elle est aussi définie par une diversité linguistique comparable. Portabella et Bigas, les deux ayant fait des films à la fois en espagnol et en catalan, en sont de bons exemples de cela. Les films diffusés lors de notre Semaine du cinéma catalan sont un mélange de plusieurs langues : des onze films projetés, 6 sont complètement ou pratiquement en catalan (*Carícies*, *El cant dels ocells*, *El Gran Gato*, *El Somni Català*, *El Virus de la por*, *Pa negre*) ; deux sont principalement en espagnol (*La piel quemada*, *Ocaña: retrato intermitente*) ; un est un mélange de catalan, d'espagnol, de tagalog et de macédonien (*La Plaga*) ; un est surtout en italien avec des pointes d'espagnol et de catalan (*La Academia de las musas*), et un est en anglais (*Learning to Drive*). Ce mélange linguistique est intentionnel et a pour objectif de donner une idée des qualités véritablement mondiales du cinéma catalan, un cinéma national qui reste néanmoins ancré dans une région dont la langue usuelle est le catalan. Il est également destiné à souligner le fait que « cinéma catalan » ne signifie pas simplement « cinéma en langue catalane ».

Nous discutons dans notre note sur *La piel quemada* de la façon dont la première manifestation du cinéma catalan, l'« École de Barcelone », était constitué de films à peu près tous en espagnol, en raison de la place marginale de la langue catalane pendant l'ère franquiste.¹⁷ Ces films semblaient révélateurs et modernes, non à cause de la langue, mais à cause des esthétiques. Ils se rapprochent à parts égales de la Nouvelle Vague française, quant à l'iconographie visuelle de la musique pop et de la mode, et sur les schémas de montage de la publicité. Ils se sentaient imprévisibles et effrontés et jeunes dans un pays épuisé par le poids d'une dictature vieillissante et en déliquescence. Lorsque le magazine *Nuestro Cine*, basé à Madrid, a publié un numéro spécial « Cine Catalan » en 1967, plus ou moins guidé par l'émergence de l'« École de Barcelone », l'article principal de Ramon Moix (bien sûr écrit en espagnol) expliquait en quoi pour le reste de l'Espagne (« *allende el Ebro* ») : « la Catalogne – nous pensons concrètement à Barcelone – est universellement acceptée comme étant bilingue ; comme incarnant la possibilité d'une langue, d'une culture, alternant avec une autre ».¹⁸ C'était encore une remarque assez optimiste pour la fin des années 60, mais cela donne une idée du degré auquel l'espagnol est simplement inséparable du cinéma catalan et plus largement de la culture catalane. Dans un numéro du magazine français, *Jeune Cinéma*, qui portait sur le cinéma catalan environ quinze ans plus tard, Jean-Pierre Bertin-Maghit présente la chose plus franchement : « En outre, un film seulement en catalan, devrait négliger ce fait qu'en Catalogne aujourd'hui, on parle catalan *et* espagnol... Résumons : le choix du catalan est un trait à prendre fortement en considération, mais il est encore, par la force des choses, des films catalans qui parlent espagnol ».¹⁹

Nous entrons ainsi dans le vif du sujet concernant le « problème du cinéma national » et ce qui fait et ce qui ne fait pas partie du cinéma national

catalan. Globalement, nous sommes fortement influencés par le livre de 2010 de Àngel Comas, *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*. D'une façon qui confirme la complexité linguistique de l'identité catalane dont nous avons parlé précédemment, Comas fait une distinction entre « Cinema català o cinema en català », le cinéma catalan *ou* le cinéma en langue catalane. C'est le titre d'une section de quelques pages dans son introduction mais s'ouvrant en posant la question suivante « Que és cinema català? » ou « Qu'est-ce que le cinéma catalan ? ». ²⁰ L'auteur précise que tout ne peut pas être question de langue, il fait remarquer que « l'opinion de cette auteur est que la langue est une forme de transmission de la culture mais ce n'est pas la culture dans son intégralité, encore moins dans le secteur audiovisuel actuel, où les images ont plus de valeur et sont plus efficaces que les mots ». ²¹ Comas a certaines inquiétudes quant au statut des films des autres coins de l'Espagne ou des films hollywoodiens doublés en catalan, ²² et est clairement réticent à l'idée de penser ceux-ci comme faisant partie du cinéma catalan.

Il est plus enclin à suivre la définition proposée par l'Observatori de la producció audiovisual à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone. Dans leur rapport de 2005 sur la production catalane qu'elle cite (et dont la version en ligne a été supprimée), ils incluent seulement les films :

- qui ont été produits par des sociétés dont le siège social est en Catalogne.
- qui ont été coproduits par de telles sociétés et par des sociétés du reste de l'État espagnol (mais dans lesquels la proportion catalane est plus grande que l'espagnole). Ou une coproduction d'une société catalane avec une société non-espagnole, dont la condition est que la proportion de participation peut varier, par film, entre 20% et 80% du coût. Dans le cas de coproductions multi-partites, la participation minoritaire ne peut pas être de moins de 10% et la participation majoritaire ne peut pas excéder 70% du coût total. ²³

Il peut sembler légèrement fastidieux de passer en revue des détails financiers, a priori mineurs, mais j'ose dire que l'exercice quoique pédant a ici un but. Un film est catalan non pas par sa contribution à la formation de l'identité nationale ou à la normalisation linguistique (et c'est un argument en vogue dans les cercles du cinéma catalan, étant donné la prédominance de la variante barcelonaise du catalan chez les comédiens faisant du doublage) mais simplement à cause de qui le fait et où. C'est une définition plus descriptive que normative et qui met l'accent sur ce qu'un film *est* plus que sur ce qu'il *fait*. Ainsi, le « cinéma catalan » exclut clairement la version doublée de *Star Wars Episode VII: The Force Awakens (El despertar de la força*, avec Camilo García qui double Yan Solo) mais inclut clairement le travail d'Isabel Coixet fait aux États-Unis ou en France notamment grâce à sa participation à travers sa société de production, Miss Wasabi Films, basée à Barcelone, et les personnes qui discutent du cinéma catalan devraient

probablement se faire une obligation d'inclure *Vicky Christina Barcelona* de Woody Allen étant donné la participation de la société barcelonaise Mediapro.

L'argument ici est qu'un des mots-clés du cinéma catalan est « diversité ». Ce n'est pas simplement un ensemble de films à propos du nationalisme catalan, ou de la catalanité, ou quelque chose d'approchant. Le cinéma catalan, comme le cinéma québécois, est un cinéma national à part entière avec beaucoup de secteurs à des niveaux différents de développement (divertissement/cinéma industriel, documentaire, art et essai, etc.) Certaines de ces productions reçoivent des louanges dans le monde entier tandis que d'autres restent principalement « à la maison ». Notre Semaine du cinéma catalan propose inévitablement une vision partielle de ce cinéma national dont nous espérons qu'il créera l'étincelle conduisant à de futures recherches et visionnages de la part de cinéphiles passionnés. De plus amples explorations, nous pouvons vous le garantir, seront généreusement récompensées.

Notes :

1. Il y a une analyse de cette question dans le livre, depuis longtemps épuisé, de Peter Cowie, *Icelandic Films* (Reykjavík: Icelandic Film Fund, 1995). Une histoire très complète est proposée dans le livret anonyme : *Kvikmyndir á Íslandi 75 ára: Afmælisrit* [75 ans de Cinéma Islandais : Un Anniversaire] (Reykjavík: Kvikmyndasafn Íslands, 1981).
2. Pour une analyse fascinante de la « non-exportabilité », dans un contexte spécifiquement belge, voir Catherine Fowler, « Cinema that *stays at home*: the inexportable films of Belgium's Gaston Schoukens, Edith Kiel and Jan Vanderheyden », *Screen* 51.3 (automne 2010), pp. 256–280.
3. Miquel Porter i Moix, *Breu història del cinema primitiu a Catalunya* (Barcelona : Edicions Robrenyo, 1977), p. 15.
4. Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya (1895–1990)* (Barcelona : Generalitat de Catalunya, 1992), p. 40.
5. Miquel Porter, *Història del cinema català (1895–1968)* (Barcelona : Editorial Taber, 1969), pp. 35–36.
6. Voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris : Armand Colin, 1999).
7. Miquel Porter-Moix, « El cinema català primitiu », *L'Avenç*, décembre 1978, p. 21.

8. Le documentaire télévisé de Juan Francisco de Lasa de 1968, *El mundo de Fructuoso Gelabert*, donne un bon aperçu de sa carrière avec beaucoup d'extraits de ses travaux. Il est accessible sur YouTube à l'adresse suivante : goo.gl/48fPJ8.
9. Joan M. Minguet Batllori, « Segundo de Chomón: Més enllà del cinema d'atraccions », dans *Segundo de Chomón : el cine de la fantasia* (Barcelona : Filmoteca de Catalunya, 2010), p. 5. C'était le livret qui accompagnait un DVD des films de Chomón et qu'on peut se procurer à l'adresse suivante : goo.gl/BcEVXD.
10. Joan M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomón: el cine de la fascinación* (Barcelona : Generalitat de Catalunya, 2010), p. 38.
11. Minguet Batllori, « Més enllà del cinema d'atraccions », p. 24.
12. Le *Count Dracula* de Franco a été tourné en Espagne, dans le cadre des politiques de la fin de l'ère franquiste, dont l'objectif était d'ouvrir l'économie moribonde du pays au tourisme et aux investissements étrangers ou aux participations étrangères. *Vampir-cuadecuc* constitue ainsi un étrange mais intéressant document, complémentaire à *La piel quemada* de Josep Maria Forn (1967), qui est diffusé dans notre Semaine du cinéma catalan et qui, comme nous en discutons dans notre commentaire, fait cause commune avec le phénomène du tourisme ouest-européen, qui aurait été encouragé dans le cadre de ces politiques économiques de la fin de l'ère franquiste.
13. Erika Balsom, « Freedom of Association », *Artforum*, septembre 2016, p. 343.
14. Il raconte cela dans l'entretien que j'ai fait avec lui, publié sous le nom de « The Changing of the Age: Pere Portabella on *Informe General II* », *Cinema Scope* 67 (été 2016), pp. 14–17. L'œuvre complète de Portabella est disponible en coffret DVD, avec les sous-titres français, et peut être acheté ici : goo.gl/B0eblf.
15. Bigas Luna est né Josep Joan Bigas i Luna. C'est pourquoi, dans le discours critique, on parle souvent de « Bigas », et non pas de « Luna ».
16. Georgia Brown, « Women on the Verge », *Village Voice*, 2 novembre 1993, p. 62.
17. Certains films ont été faits en catalan ou avec des versions catalanes, de la moitié à la fin de la période franquiste, bien que l'histoire de leur production et de leur diffusion ait souvent été troublée. On peut trouver de courtes notes dans l'indispensable dictionnaire d'Àngel Comas : *Diccionari de Llargmetratges : el cinema a Catalunya durant la segona república, la Guerra Civil i el Franquisme (1930–1975)* (Barcelona : Cossetània Edicions, 2005). Elles incluent le film de 1952 d'Ignacio F. Iquino, *El*

Judas (dont la version catalane a été produite mais a ensuite été interdite de diffusion par le gouvernement fasciste ; voir Comas, pp. 143–44), le film de Rafael Gil, de 1960, *Siege Verde* (dont la version catalane est sortie en 1967 sous le nom de *Verd Madur* et que la Filmoteca de Catalunya a récemment restauré ; voir Comas, p. 272) et le film d'Armando Moreno de 1964, *Maria Rosa* (voir Comas, pp. 161–62). La situation de la langue s'est améliorée progressivement lorsque les années 1960 ont cédé leur place aux années 1970.

18. Ramon Moix, « Entre un cine de Barcelona y un cine Catalan », *Nuestro cine* 61 (1967), p. 9.

19. Jean-Pierre Bertin-Maghit, « L'Identité du cinéma catalan », *Jeune Cinéma* 377 (novembre 1982), p.116.

20. Àngel Comas, *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)* (Barcelona : Laertes, 2010), p. 28.

21. *Ibid.*, p. 21.

22. Cela a été rendu obligatoire par le parlement catalan (connu sous le nom de Generalitat) dans la loi sur le cinéma de 2010 (officiellement connue sous le nom de *Llei 20/2010, del 7 de juliol, del cinema*), dont l'Article 18 (« Garantia d'accés lingüístic ») impose qu'au moins 50% des films non-catalans diffusés en Catalogne soient doublés en catalan (la loi prévoit une exemption pour les films européens doublés qui sont distribués à moins de 16 copies). Elle a été fortement controversée lorsqu'elle a été adoptée ce qui a entraîné son atténuation au cours des années suivantes.

23. Cité dans Comas, *Vint anys*, p. 22.

La piel quemada

Réalisation : **Josep Maria Forn** [Esp., 1967, 110 min, DCP, VOSTF]
avec **Silvia Solar, Marta May, Antonio Iranzo**

Le film de Josep Maria Forn, de 1967, n'était pas son premier long-métrage ; en 1962, il dirigea *¿ Pena de muerte ?*, suivi peu de temps après par *La barca sin pescador* (1964), adaptation d'une célèbre pièce espagnole de 1945. Mais *La piel quemada* était différente : elle annonçait l'arrivée d'un nouveau cinéma catalan mais annonçait aussi l'arrivée d'une nouvelle Catalogne.

C'est le seul représentant de l'« École de Barcelone » que nous avons inclus dans cette Semaine du cinéma catalan. L'École renvoie à un ensemble de films, principalement en espagnol (la langue catalane a brutalement été marginalisée dans l'Espagne de Franco, pratiquement absente des écrans à cette période mais pas complètement) et tous provenant de la ville de Barcelone. Ces films ont émergé en 1967-1968 et laissaient penser qu'un nouveau genre de cinéma était possible dans un pays qui avait connu quatre décennies de dictature et dont l'industrie du cinéma avait été dominée par ce type de divertissements, propres aux pays autoritaires, tristement conventionnels et souvent réactionnaires. Je parle un peu de ceci dans le rappel historique qui ouvre ce dossier mais il convient de répéter que bon nombre de films de l'École de Barcelone tels *Dante no es únicamente severo* (1967) de Joaquín Jorda ou *Ditirambo* (1967) de Gonzalo Suarez ont souvent puisé dans le langage visuel de la publicité et de la mode contemporaine. En conséquence, il est clair qu'on comprend pourquoi ils semblaient représenter un « souffle d'air frais », mais cela leur donne en même temps un je-ne-sais-quoi de démodé ou du style « mod » qui peut sembler un peu frivole. *La piel quemada*, tout en étant sensiblement différent du cinéma espagnol des années 1950-1960, est presque aussi différent de ses semblables de l'« École de Barcelone ». Il y a des éléments qui peuvent sembler issus du style « mod » mais même les séquences dans des discothèques sont incluses dans un récit plus large qui est clairement ancré dans la réalité d'une Catalogne en proie à une transformation sociale. En résumé, Forn est bien plus fortement influencé par le cinéma italien des années 50-60 (on pense à Ettore Scola) que par le monde de la musique pop. La transformation sociale évoquée dans le film est double.

Une part de cela est liée à l'ouverture de l'Espagne au reste du monde et le consumérisme qui est apparu après cette dernière. Comme pour nombre de films espagnols de cette période, cela se remarque à la présence de touristes, particulièrement des pays prospères d'Europe occidentale comme la France (comme nous le voyons dans le film), la Grande-Bretagne et l'Allemagne. À travers le film, Forn fait des allers-retours entre une famille allant sur la Costa Brava catalane afin de rejoindre leur mari/père, José, et la vie de José en tant

qu'ouvrier du bâtiment qui apprécie de se tenir en marge d'une économie du tourisme sans retenue et tournée vers la jeunesse. C'est l'incarnation des tensions qui enserrant la nation entière et plus spécifiquement la Catalogne : tensions entre engagement et individualité, entre efforts sur le long-terme pour changer sa propre existence et la récompense immédiate offerte par un plus grand accès aux loisirs et à la consommation et, en fin de compte, entre tradition et modernité. *La piel quemada* montre une vieille Espagne, pauvre et marginale qui commence à disparaître ; l'éreintante qualité du travail de construction et la grave pauvreté de l'existence de cette jeune famille du sud fait bien comprendre que Forn ne se fait, de la vie, aucune idée romantique. Mais le vide plastique de cette existence est tout aussi clairvoyant que dénué de romantisme par rapport à ce qui va émerger pour le remplacer.

Ce n'est cependant pas seulement une nouvelle Espagne que Forn imagine ici : la Catalogne est aussi en train de se transformer. Certes, pas aussi riche que les pays d'Europe de l'Ouest, la Catalogne a cependant longtemps été la région la plus prospère du Royaume, une sorte de cœur industriel du nord avec une économie à part. C'était ainsi la raison de beaucoup de migrations internes pendant cette période, particulièrement des gens venant des régions pauvres du sud comme l'Andalousie. C'est de là qu'est originaire la famille dans *La piel quemada* qui est représentative d'une plus grande vague de migrants économiques qui semblaient annoncer une réalité catalane transformée. Mais comme nous le voyons ici, ces migrants viennent dans l'intention de rester ; leurs familles viennent pour les rejoindre. Lorsqu'un des enfants demande s'il est difficile de parler catalan, José lui apprend gaiement quelques mots afin de lui montrer combien ce sera facile. Jean-Paul Aubert constate, dans son livre sur l'« École de Barcelone », combien le film « plaide en faveur d'une Catalogne accueillante et intégratrice. » * Nous pouvons ainsi voir les fortes résonances contemporaines que le film a aujourd'hui, échos que nous pouvons également observer dans *El Gran Gato*, film de 2002 de Ventura Pons.

Ventura Pons est un élève de Forn pour plusieurs raisons ; il a produit le film de Pons, *Ocaña*, qui est également dans cette Semaine du cinéma catalan. Dans l'ensemble, les deux sont fortement impliqués dans le projet à long terme de construire un cinéma catalan populaire qui est enraciné dans les réalités locales, mais qui est aussi accessible à un large public. Ce que nous pouvons aussi voir dans *La piel quemada* est une autre leçon que Pons tire de Forn. Pour le dire d'une manière québécoise, les deux sont manifestement engagés dans une variante de « la Catalogne interculturelle ».

* Jean-Paul Aubert, *L'École de Barcelone: un cinéma d'avant-garde en Espagne sous le franquisme* (Paris: L'Harmattan, 2009), p. 72.

Ocaña: retrato intermitente

Réalisation : **Ventura Pons** [Catalogne, 1978, 85 min, DCP, VOSTF]
avec **Ocaña**

Aujourd'hui, Ventura Pons est connu comme étant un des célèbres cinéastes de la région, il est le réalisateur catalan dont on a le plus de chance d'avoir entendu parler lorsqu'on vit hors de Catalogne. En ce sens, il est à peu près comparable à Denys Arcand. Comme Arcand, Pons a bâti sa renommée internationale grâce à ses longs-métrages bien qu'il ait en fait débuté en réalisant des documentaires engagés, une forme qui a continué à imprégner fortement la suite de sa carrière (en témoigne le film de 2002 *El Gran Gato*, présent dans cette Semaine du cinéma catalan). Comme nous l'avons mentionné dans certaines des notes sur les films de fiction de Pons, ce dernier a des liens ténus avec le théâtre, et cela caractérise sa réputation depuis vingt ans si ce n'est plus. Mais Maribel Rams, dans un essai qui faisait partie d'un récent dossier sur le cinéma catalan, remarque qu'« à la fin des années 1950, Ventura Pons a étudié, à Londres, le cinéma documentaire issu du mouvement du 'Free Cinema' (Cinéma Libre), qui comme lui, avait initialement émergé du monde du théâtre. » * Pons a une vision infatigable et vagabonde, cela inclut un intérêt considérable pour toutes les formes de pratiques artistiques. *Ocaña: retrato intermitente* est également sur un artiste. Le premier film de Pons a ainsi anticipé et établi, de plusieurs façons, les préoccupations d'une carrière qui allait être par la suite riche en longs-métrages.

C'est, ainsi que le titre le suggère, un portrait. Le sujet du film est José Pérez Ocaña, un jeune peintre qui, comme les protagonistes de *La piel quemada*, a émigré d'Andalousie vers la Catalogne à la fin de l'ère franquiste, s'intégrant complètement à la vie du nouveau pays, quoique « par intermittence ». Cependant, contrairement aux personnages du film de Josep Maria Forn, Ocaña est monté dans le nord pour des raisons politiques plus que purement économiques. Il est homosexuel, travesti et artiste : les problèmes auxquels il faisait face en Andalousie, la région la plus au sud de l'Espagne connue pour sa pauvreté et son esprit de clocher, sont loin d'être surprenants. À la fin des années 1960 et 1970, la droite catholique/nationaliste, variante du franquisme, avait commencé à montrer des signes de libéralisation mais l'Andalousie restait tout aussi difficile à vivre pour un jeune homme. Dans *La piel quemada*, la migration d'Andalousie vers la Catalogne a trait à des raisons économiques : les investissements étrangers, le tourisme, une économie informelle d'ouvriers du bâtiment et la Costa Brava. Dans *Ocaña: retrato intermitente*, il est question de culture et d'identité : pratique artistique, sexualité, protestation et Barcelone. Forn présentait schématiquement la Catalogne, dans son ensemble, comme le territoire qui proposait un nouveau mode de vie, une culture plus ouverte, essayant d'éclorre. Pour Pons, le sentiment des possibles, de nouveauté qui

se bat pour émerger peut seulement être vu en totalité au sein de la diversité d'une véritable métropole. On ne peut voir cela qu'à Barcelone.

La vraie différence entre ces deux films est, bien sûr, l'absence de Franco. Le dictateur est mort en 1975 et l'année 1978, dont *Ocaña: retrato intermitente* rend compte, était incomparable sur le plan du sentiment des possibles. Les débats politiques, les désaccords, les manifestations et en fait la révolution, tout cela aurait été tout à fait impensable, même au cours de la dernière ère de la dictature lorsqu'elle était affaiblie, faisait désormais quotidiennement la Une de tous les journaux. La Constitution espagnole, par exemple, était toujours en train d'être négociée (elle a été ratifiée le 6 décembre 1966) et la place des « nationalités », les moyens par lesquels elles pouvaient revendiquer et défendre leurs singularités, était au cœur de ces négociations. *Ocaña: retrato intermitente* rappelle avec insistance qu'on doit le regarder en ayant en tête ce contexte de bouleversements, la signification du sentiment d'appartenance à la Catalogne étant à présent ouvert à la discussion et ce que signifie « être catalan » avait explicitement à voir avec un refus plus ancien des notions conformistes et répressives de l'*hispanidad* et embrassait une particularité qui, pour beaucoup, était visible à Barcelone comme nulle part ailleurs.

Cependant, ce que cette fécondité politique excluait souvent était la non-conformité *au sein même* de cette nouvelle communauté. C'est-à-dire, ce qui s'est fréquemment perdu dans le mélange était ce type d'individualité radicale incarnée par la figure de l'artiste. Ainsi, Ocaña va représenter ici l'avatar, non seulement d'une nouvelle Barcelone mais aussi d'une nouvelle forme de dissidence, celle qui rompt avec les fortes tendances communautaires du nationalisme, et qui met en avant l'individualité, la non-conformité et l'authentique indiscipline. C'est de cette manière qu'Ocaña incarne le plus Barcelone. Barcelone est aussi importante à la culture catalane que Montréal l'est à la culture québécoise mais on ne peut pas vraiment dire que la sensibilité de l'une ou l'autre des deux villes est définie par un consensus nationaliste. Un tel consensus est souvent en désaccord avec le type de chaos fertile et luxuriant qui définit les véritables métropoles et qui caractérise également la conscience des véritables artistes. Ces séquences d'Ocaña, paradant dans le lieu le plus connu de Barcelone, la Rambla, soulevant sa jupe pour révéler brièvement son pénis dit tout : c'est ce que permet Barcelone, et tout nouveau catalan digne de ce nom y trouvera sa place et fera sien son idéalisme.

* Maribel Rams, « La projecció de la ciutat al cinema de Ventura Pons », *Zeitschrift für Katalanistik*, 27 (2014), p. 49.

Carícies

Réalisation : **Ventura Pons** [Catalogne, 1998, 94 min, num., VOSTA]
avec **Laura Conejero, Julieta Serrano, David Selvas**

La plupart des films connus de Ventura Pons sont des adaptations. Certaines d'entre elles ont été le résultat de collaborations avec des écrivains comme Quim Monzó dont les nouvelles et les reportages sont grandement appréciés en Catalogne, et qui ont constitué la base du film de Pons, *El perquè de tot plegat* (1994). Mais pour la grande majorité, Pons a été un collaborateur majeur du monde théâtral barcelonais. Il a noué ces liens honnêtement, pour ainsi dire. Pons travaillait comme directeur de théâtre de 1966 à 1978, lorsqu'il a réalisé son premier film *Ocaña, retrato intermitente*, également projeté lors de cette Semaine du cinéma catalan. Bien que le succès d'*Ocaña* l'ait amené à se consacrer presque entièrement au cinéma, Pons n'a jamais vraiment abandonné le théâtre. Ses œuvres les plus célèbres sont des adaptations théâtrales, souvent avec les vedettes les plus en vogue du théâtre catalan de l'ère post-franquiste, telles Josep Maria Benet i Jornet, avec lequel Pons a tourné deux films (*Actrius* en 1996 et *Amis/Amat* en 1998), ou encore Lluïsa Cunillé Salgado (dont la pièce à succès de 2004, *Barcelona, mapa d'ombres* a été adaptée par Pons sous le titre de *Barcelona (un mapa)* en 2007). Une collaboration cependant se détache des précédentes, celle-là même dans laquelle il s'est embarqué avec Sergi Belbel. Belbel est aussi important à la dramaturgie catalane contemporaine que Monzó l'est à la prose catalane, à tel point que le quotidien *Avui* a écrit une fois : « El teatre català es diu Sergi Belbel » : le théâtre catalan s'appelle Sergi Belbel. Pons a réalisé deux films avec lui : *Carícies* (1997) and *Morir (o no)* (1999).

Quelqu'un approchant le travail de Pons sans rien connaître du théâtre catalan ou de la scène littéraire pourrait bien ne pas tout saisir immédiatement et probablement juste voir tout ce travail comme systématiquement singulier, une sorte de cri d'approbation en faveur de la politique des auteurs. Bien que ses premiers longs-métrages soient en quelque sorte d'infâmes comédies romantiques, en commençant par *El perquè de tot plegat*, Pons s'est lui-même lancé dans des récits qui s'imbriquent et s'entremêlent, adoptant une voix ironique qui maintient toujours le public à distance, même s'il a privilégié les styles visuels et styles d'interprétation qui parfois rappellent l'excès passionné et à tendance mélodramatique de son compatriote catalan et cinéaste, Bigas Luna, ou, à certains égards, la superstar espagnole Pedro Almodóvar. *Carícies* est une très bonne introduction « à la manière Ventura Pons ». L'élément clé de cette approche, que Pons a maintenant développée tout au long de son parcours filmique, est la complexité du jeu des personnages et des récits fragmentés. *Carícies* contient beaucoup de passages émouvants, qui tous se synchronisent au final tout en maintenant le public en haleine la plupart du temps. Ce sens du mystère, ou du jeu, est désormais devenu presque immédiatement identifiable comme « ponsien ».

Un élément que *Carícies* partage avec le pourtant très différent *Ocaña, retrato intermitente*, est l'importance du cadre barcelonais. Le lieu n'est jamais explicité dans le film mais l'immeuble dans lequel se déroule en grande partie le film est typiquement barcelonais et les images du paysage urbain qui jalonnent le film sont, de toute évidence, celles de la capitale catalane. Lorsque Paul Julian Smith, qui a plus écrit, en anglais, sur les cinémas espagnols que n'importe qui d'autre, fait la critique du film dans *Sight and Sound* (numéro d'Octobre 1998), il discute de l'importance de ce cadre, suggérant qu'« au-delà de ses intrigues complexes, d'un style photographique facile et des impeccables interprétations, l'importance de *Carícies* est un nouveau modèle pour le cinéma urbain espagnol : un refus implicite de la grossièreté des comédies madrilènes post-Almodovar qui dominant maintenant le marché local. L'art cinématographique de Pons, reconnu pour son élégance et basé à Barcelone, suggère que l'austérité peut être la manière d'avancer pour un cinéma espagnol dont l'amour de l'excès doit bientôt le mener à des rendements décroissants ». Le type d'austérité de Pons est cependant particulier : un minimalisme qui sert à cacher un jeu remarquablement complexe entre histoire, interprétation, genre et lieu.

El Gran Gato

Réalisation : **Ventura Pons** [Catalogne, 2003, 105 min, num., VOSTA]
avec **Tonino Carotone, Maria del Mar Bonet, Luis Eduardo Aute**

Il y a, au cœur de cette Semaine du cinéma catalan, une mini-rétrospective des films de Ventura Pons. Pons est une figure importante du cinéma catalan tout comme Denys Arcand l'est pour le cinéma québécois : clairement ancré dans le contexte local, politique et culturel et profitant ainsi d'un nombre considérable d'adeptes locaux, tout en étant le cinéaste d'un petit cinéma probablement plus connu du monde extérieur. Cependant, un élément de ressemblance majeur avec Arcand est qu'un observateur occasionnel pourrait penser qu'il ne s'intéresse qu'aux longs-métrages narratifs. Non seulement cela n'a pas commencé de cette façon, mais Pons comme Arcand ont continué à faire des documentaires bien après avoir été reconnus en tant que cinéastes. Qui plus est, ces documentaires avaient tendance à être étroitement liés aux situations politiques émergentes et locales tel *Le confort et l'indifférence* (1981) d'Arcand qui examinait le référendum de 1980 et a été tourné après des longs-métrages comme *Réjeanne Padovani* (1973) et *Gina* (1975). C'est la même chose avec Pons qui, malgré une longue carrière en tant que cinéaste de longs-métrages de fiction, a toujours ses réflexes documentaires.

À certains égards, *El Gran Gato* est le résultat de l'autre documentaire de Pons que nous projetons, *Ocaña: retrato intermitente*. Ce film a été fait au tournant d'une Catalogne post-franquiste, faisant le portrait d'un pays qui se débattait pour émerger de décennies de répression concernant la liberté des personnes et la liberté d'expression. La figure d'un jeune artiste transsexuel d'Andalousie servait de métaphore très claire à une identité catalane, plus ouverte, plus urbaine, en train de naître. Si le sexe et la liberté des personnes étaient les problèmes principaux de la Catalogne de la fin des années 1970, l'immigration et la langue semblent les avoir remplacés dans une Catalogne du XXI^e siècle, maintenant totalement post-franquiste mais pas encore post-espagnole. Gato Pérez est un symbole aussi puissant de cette transition qu'Ocaña le fut pour la précédente.

Pérez est originaire de Buenos Aires et a immigré en Espagne en 1966. Il avait quinze ans lorsqu'il est arrivé avec sa mère ; son père y était déjà afin de chercher du travail. Il y a, dans sa biographie, de forts échos à la jeune famille andalouse de *La piel quemada*, migrant au nord pour rejoindre le père qui est ouvrier du bâtiment. Le film se termine sur une note d'espoir concernant l'intégration à venir lorsque le père raconte à ses enfants qu'ils apprendront bientôt le catalan. Pérez aurait certes été un peu plus âgé que ces enfants-là mais l'histoire est assez semblable.

Comme Pons le montre dans le film, Pérez est devenu un célèbre musicien, plus connu pour avoir relancé la rumba catalana, une version spécifiquement barcelonaise d'une forme musicale importante dans tout le monde hispanophone. La version barcelonaise a émergé de la musique Rom du quartier Gràcia à Barcelone, les communautés Roms de Catalogne étant historiquement bilingues. Il chantent en espagnol mais dans la musique, l'univers porté par la langue catalane est partout. C'est le Pérez qui émerge ici. Ses chansons sont en espagnol mais les entretiens que Pons a faits avec les gens qui le connaissaient et l'aimaient sont un mélange d'espagnol et de catalan. Ses filles se souviennent qu'il ne leur parlait jamais en espagnol, mais seulement en catalan.

Ce qui est alors en train de se jouer ici, ce n'est pas seulement la vie de musicien racontée à travers les témoignages d'amis et les reprises de ses chansons, mais un débat plus large à propos de l'interculturalisme catalan. Le rôle du catalan occupe, sans surprise, une grande part des débats, et il y a maintenant une histoire assez bien connue des immigrants s'intégrant à travers le catalan plus qu'à travers l'espagnol (c'est souvent le cas des nouveaux arrivants marocains ou est-européens). Mais il y a, bien sûr, une histoire plus longue de migrants venants d'Amérique latine et qui espèrent s'intégrer à travers la langue espagnole qui est déjà la leur. Pérez apparaît ici comme quelqu'un capable d'effectuer une synthèse entre ces deux pôles : la langue espagnole et son univers sont clairement importants pour lui et il a apporté une contribution majeure à la culture de ce monde hispanophone. Mais il a fait cela en devenant un catalan manifestement bien intégré, quelqu'un qui s'est intégré en parlant et en vivant en langue catalane.

Il y a de sérieux débats actuellement en Catalogne, et ceux-ci venaient juste d'émerger en 2002 lorsque Pons a tourné *El Gran Gato*. En plus d'être un superbe film de concerts, qui conserve les éléments d'une approche typiquement ponsienne du minimalisme (ce dont nous parlons à propos de *Carícies*, un film dont la lumière sombre et la mise en scène claustrophobe est presque similaire au style de l'interprétation dans *El Gran Gato*), c'est aussi une intervention réfléchiée et précoce concernant un problème politique clé pour la Catalogne. Ocaña et Gato Pérez, avatars d'un pays qui vient juste de naître : c'est une part toute aussi importante de l'œuvre de Pons que le comique sauvage des mélodrames pour lesquels il est plus connu.

El cant dels ocells

Réalisation : **Albert Serra** [Cat.-Fr., 2009, 98 min, 35 mm, VOSTF]
avec **Victòria Aragonés, Mark Peranson, Lluís Carbó**

Albert Serra est dans l'étrange position d'être le cinéaste catalan probablement le plus connu du circuit festivalier et le cinéaste dont le travail, dû à son entière et on pourrait dire inlassable, singularité (nous verrons cela plus loin), semble le placer le plus loin du cinéma national traditionnel. Les quelques personnes qui le connaissent à travers les festivals de cinéma et le monde de l'art sont presque surprises de découvrir qu'il est catalan, ou quelque peu incrédules que cela puisse avoir un quelconque intérêt par rapport à ses créations cinématographiques. Il n'est pas rare de rencontrer des réactions similaires concernant le travail de l'allié québécois de Serra, Denis Côté dont (parfois ridiculement) les films postmodernes et minimalistes peuvent sembler n'avoir, de la même façon, aucun rapport avec les grands noms du cinéma québécois que sont Denys Arcand ou Anne Claire Poirier. En fait, ce n'est pas du tout le cas, car ce qui lie le cinéma québécois et le cinéma catalan peut aussi être visible dans le travail de quelqu'un comme Denis Côté, tout comme dans le cinéma singulier de Serra : ils s'inscrivent dans la tradition réaliste.

Comme nous le voyons tout au long de cette Semaine du cinéma catalan, la tradition réaliste a été importante pendant une longue période. Parfois, c'est une question de thème : *La piel quemada* de Josep Maria Forn documente sans concession les détails de la vie de migrant, par exemple. Plus souvent, cependant, c'est un geste esthétique : la qualité granuleuse, brute, sale du *Pa negre* d'Agustí Villaronga ; l'inlassable camera de José Luis Guerin dans *La Academia de las musas* ; le détail intime de *La Plaga* de Neus Ballús. *El cant dels ocells*, comme nombre de travaux de Serra, semble être délibérément en conflit avec cette approche au niveau du sujet : nous avons ici l'histoire de l'arrivée de trois Rois venus rencontrer la Sainte Famille, presque tous parlent catalan, sauf Saint-Joseph, qui parle un hébreu digne d'un collègue de Toronto. Les interprétations sont volontairement, parfois drôlement monotones, et ainsi, aussi loin que possible de la « méthode Actors Studio » tant chérie par les réalisateurs réalistes.

Toutefois, au niveau des images quelque chose de complètement différent se passe. Il est largement question du plan-séquence qui assume une nature quasi religieuse ici et éclaire ainsi les aspects tout aussi spirituels des autres films de Serra, filmés dans un style similaire. Le critique Robert Koehler a associé cet aspect du film au plus célèbre théoricien catholique (de gauche) d'entre tous. Il a écrit dans la revue de cinéma canadien *Cinema Scope* que : « fait avec la même sorte de croyance pieuse en la spiritualité de la matérialité (et vice versa) et l'inviolabilité de la foi que possède le chef-d'œuvre d'Alain Cavalier, *Thérèse* (1986) – un film que Serra admire énormément –

El cant dels ocells livre et adapte les versets des deux premiers chapitres de l'Évangile selon Saint-Matthieu à la structure bazinienne d'un terrain, d'un espace et d'un temps. » *

L'invocation d'une adaptation de l'Évangile selon Saint-Matthieu dirigé par une gauche catholique rappelle puissamment *L'Évangile selon Saint-Matthieu* de Pasolini (1966), mais c'est une comparaison que Koehler préfère éviter. C'est aussi vrai de Mark Peranson qui a écrit dans le même numéro de *Cinema Scope* sur son expérience du rôle de Saint-Joseph dans *El cant dels ocells*. Il y écrit : « l'idée de jouer dans un projet biblique d'Albert Serra dont j'ai rapidement découvert qu'il est une combinaison de Straub, de Pasolini, de Warhol, de Herzog et d'une classe de théâtre de lycée. » ** Ce que tous ces réalisateurs ont en commun est, bien sûr, un vif intérêt pour le paysage qui est pleinement central dans la pratique artistique de Serra. De la même manière, *El cant dels ocells* ressemble fortement au *Moïse et Aaron* de Straub-Huillet (1975), une intense et similaire étude du paysage dans laquelle les plans-séquences, rigoureusement immobiles, contrastent avec la férocité de la bande originale qui est, évidemment, l'opéra de Schönberg du même nom, d'une façon qui essaye de rendre la conscience de soi, formelle, de l'avant-garde, plus clairement compatible avec la politique marxiste. Serra peut sembler mettre cette forme à jour en passant par une absorption du marxisme de Straub-Huillet, le rapprochant plus près du camp Warhol, pour reprendre la formule de Peranson. Cependant, son dernier travail invite à remettre cela en question, spécialement son projet d'installation, extrêmement ambitieux, *Singularity* (2016) qui dans sa version barcelonaise se déroulait dans pratiquement douze pièces, nombre d'entre elles contenant de multiples écrans. Le projet raconte l'histoire d'un paysage irlandais sur le point d'être ravagé par un projet conçu à la vavite, un de ceux dont les effets émeuvent à la fois en dedans et en dehors de façons terriblement complexes. Au niveau politique, le radicalisme de travaux comme *Singularity* et *El cant dels ocells* est également très loin de Pasolini comme de Straub-Huillet. Mais Serra n'est pas pour autant moins déterminé à plonger son spectateur dans les profondeurs du monde qui est juste sous ses yeux pour en dévoiler toute l'absurdité, la cruauté et l'humour, et pour contraindre ce spectateur à vivre ces états de façons qui ne sont possibles qu'au cinéma.

* Robert Koehler, « *El cant dels ocells* », *Cinema Scope* 35 (été 2008), p.54.

** Mark Peranson, « As High as the Eagles : On the set of *El cant dels ocells* », *Cinema Scope* 35 (été 2008), p.57.

Pa negra

Réalisation : **Agustí Villaronga** [Catalogne-Fr., 2010, 108 min, num., VOSTF] avec **Nora Navas, Marina Comas, Francesc Colomer**

Comme nous l'avons abordé dans l'introduction, un pan du cinéma catalan qui ne « s'exporte pas bien » est son importante tradition de cinéma d'horreur. C'est souvent le cas avec le cinéma de genre commercialement très rentable, bien sûr ; les *chanchadas* brésiliens ne sont pas aussi bien connus dans le monde que ne l'est Glauber Rocha ; l'énorme industrie farsi (de langue persane) est du même pays prérévolutionnaire que Dariush Marjui mais seul son *Vache* (1969) est encore traité hors d'Iran ; *Les Boys*, réalisé avec un budget considérable, est pratiquement invisible hors du Québec, ce qui contraste nettement avec le travail du maître du documentaire Pierre Perrault. La plupart des cinéastes de cette série appartiennent, plus ou moins, à un camp ou à l'autre ; considérons les comédies et les mélodrames très populaires d'un Josep Maria Forn mais essentiellement consommés localement ou le cinéma d'art et d'essai de José Luis Guerin ou d'Albert Serra, célébré dans les grands festivals de cinéma mais guère connus chez eux. Le cinéaste de notre Semaine du cinéma catalan qui remet sérieusement en cause cette binarité est Agustí Villaronga, dont le travail est, de manière évidente, dérivé du singulier héritage catalan des films d'horreur parfois décalés mais clairement en lutte avec des problèmes complexes d'histoire, d'éthique et d'appartenance, plutôt à la manière d'un cinéaste d'art et d'essai.

L'essai de 2011 d'Olaf Möller sur Villaronga expose ce problème : « dû à la violence de ses films, Villaronga est souvent traité comme un auteur de films d'horreur d'art et d'essai, certains mettant l'accent sur « art et essai » et d'autres sur « horreur » – et des comparaisons faciles avec Argento et Lynch peuvent certainement être faites. » * Comprendre : la comparaison la plus éclairante est probablement avec quelqu'un comme Jaume Balaguero, installé à Barcelone, dont le premier long-métrage était le film en espagnol *Los sin nombre* (1999) et suivi par le film *Darkness* (2002), distribué par Miramax, qui était encore un film d'horreur, toujours situé en Espagne mais qui comptait des stars planétaires telles Anna Paquin et Lena Olin. Balaguero est, en gros, défini par une dialectique exploitation–Hollywood ; le travail de Villaronga a été défini par une dialectique comparable : exploitation–art et essai.

Il est important de garder à l'esprit qu'en regardant *Pa negra*, le premier film en langue catalane à recevoir un Goya (l'équivalent espagnol de Les prix Écrans canadiens) pour le meilleur film. C'est une contribution importante aux débats en cours autour de l'héritage de la Guerre civile puisque le film se déroule pendant les journées sombres de 1944 et accentue le degré auquel les conditions sordides, la collaboration et le désespoir total s'étaient réellement installés dans toute l'Espagne, et particulièrement en Catalogne,

qui s'était battue fermement contre les forces franquistes. Villaronga dévoile toutefois la douleur du pays à travers une imagerie toute à la fois matérielle et grotesque : d'horribles choses sont faites à des chevaux, de terribles actes de tortures et de mutilation, une exécution par étranglement, etc. Il est vrai que les travaux antérieurs de Villaronga également, dont une grande partie s'appuie davantage sur l'aspect d'exploitation des choses mais maintient un engagement avec les questions d'éthique, en particulier en ce qui concerne les conséquences de la guerre. C'est particulièrement marquant dans son premier long-métrage en espagnol, *Tras el cristal* (1986) sur un médecin Nazi, pédophile et sadique, qui se cache en Catalogne.

Pa negre est un film bien plus posé et circonspect qui recèle une force politique plus puissante. La façon dont la collaboration est présentée ici est bien sûre dérivée du matériel de base du film : le roman éponyme de Emili Teixidor, acclamé par la critique. Mais beaucoup de la puissance morale du film émane des interprétations qui sont dans l'ensemble très modérées et presque troublantes. C'est particulièrement vrai de la jeune star Francesc Colomer qui joue le rôle du jeune Andreu ainsi que la très expérimentée actrice de cinéma et de télévision, Nora Navas, qui joue sa mère Flòrencia. Le pouvoir tragique de la dernière scène du film qui raconte leur réunion dans un pensionnat d'élite est douloureux, à sa façon. Mais les vaines tentatives taciturnes de maîtrise de soi définissent en fait ces deux personnages, les silences et les regards froids et durs que nous voyons dans cette dernière scène résument en fait ce qui s'est passé tout le long du film, pas seulement au niveau des relations familiales mais comment les citoyens d'une nation vaincue tentent et échouent bien trop souvent à avancer dans leurs vies. C'est quelque chose que Villaronga cristallise à travers la façon dont il gère ses acteurs et cela crée un contraste surprenant avec les éléments grotesques du film. Ces deux aspects du film sont, bien sûr, entièrement enracinés dans l'histoire et la culture uniques de la Catalogne.

* Olaf Möller, "Tough Act to Follow," *Film Comment* (July/August 2011), p. 15.

La Plaga

Réalisation : **Neus Ballús** [Catalogne-Fr.-All., 2013, 82 min, DCP, VOSTA] avec **Rosemarie Abella, Raül Molist, Maria Ros**

Au cours des quinze dernières années environ, une des plus grandes influences en terme d'innovation cinématographique catalane a été le programme de Master de l'Université Pompeu Fabra (UPF). Officiellement connu sous le nom de Máster en documental de creació, ou Master en documentaire de création, c'est un des programmes phares de l'université. L'UPF de Barcelone existe seulement depuis 1990 et doit son nom au grand modernisateur de la langue catalane qui, en raison de la guerre civile espagnole, est mort en exil en France, en 1948. En tant que jeune université située en plein cœur du centre-ville, l'UPF a une énergie engagée qui est très proche en cela d'un lieu comme l'UQÀM.

Le Master de l'UPF se focalise particulièrement sur le soutien aux cinématographies hybrides, travail qui existe entre les modes de la fiction et du documentaire. Il a été loué par le monde entier pour l'innovation qu'il incarne et a été le sujet d'une rétrospective au festival de cinéma de Rotterdam (IFFR) en 2010. Les anciens membres du corps professoral incluent d'importants cinéastes catalans comme José Luis Guerin (dont le film de 2015, *La Academia de las musas* est dans le programme de notre Semaine du cinéma catalan) et Joaquim Jordà (qui était un membre clé de l'École de Barcelone), cinéaste politique expérimenté ainsi que le cinéaste et théoricien Jean-Louis Comolli (dont le film de 1999, *Buenaventura Durruti, anarquista*, a été produit dans le cadre du programme). Ses diplômés sont parmi les cinéastes catalans les plus innovants de la jeune génération tels Mercedes Álvarez et Isaki Lacuesta.

Neus Ballús, née en 1980, est aussi un personnage important de cette jeune génération ; elle a suivi tout le cursus de l'UPF et son premier long-métrage, *La Plaga* (2013) est une co-production entre l'université et la société de production El Kinògraf. Le film embrasse l'idéalisme le plus élevé du programme : il combine documentaire et fiction, espagnol et catalan, local et global, avec une confiance et un but qui sont tous deux émancipateurs et rigoureux. C'est filmé avec grâce et précision ; nombre de ces images sont aussi inoubliables que celles que vous trouverez dans le cinéma européen récent. Mais le film est aussi doté d'un désir tenace de présenter l'état actuel du monde tel qu'il est perçu d'un endroit spécifique : les périphéries de la Catalogne, un endroit qui n'est ni complètement rural ni vraiment urbain, mais qui est néanmoins soumis aux systèmes de mondialisation émergents. Le degré auquel le film équilibre esthétique et engagements sociaux avec une attention égale, et avec sophistication, lie Ballús à une longue tradition dans la pensée européenne ; l'exemple qui vient immédiatement à l'esprit est John Berger (qui, comme nous en parlons dans la note sur *Learning to Drive* avait une forte relation avec la néanmoins très différente cinéaste

catalane, Isabel Coixet). L'auteur, récemment décédé, d'œuvres comme *A Seventh Man* (1974) aurait trouvé beaucoup de points communs avec *La Plaga*, conte sur des migrants du monde qui croisent un foyer multi-générationnel de travailleurs agricoles, tous luttant pour préserver des liens intimes de natures très différentes, tous étant épuisés par les contraintes incessantes de la mondialisation.

Sur d'autres plans, le film de Ballús est une sorte de miroir de « à la manière Ventura Pons » dont nous avons parlé dans nos notes sur *Carícies* et sur *El virus de la por*. Ces récits entremêlés ne suffisent cependant pas à donner une idée de la riche diversité de Barcelone comme ils la donnent chez Pons. Ballús utilise plutôt ce mouvement entre les histoires de gens très différents — un retraité catalan et un lutteur moldave pourraient difficilement être plus opposés en terme de vécus — pour montrer combien l'expérience catalane est diverse à l'heure de la mondialisation. Elle est loin d'être romantique au sujet du cosmopolitisme libérateur de tout cela mais en un sens, *La Plaga* est une version actualisée, au XXI^e siècle, de ce que nous pouvons voir dans *La piel quemada* de Josep Maria Forn, également diffusé dans cette Semaine du cinéma catalan. L'article de Suzette Guibert, de 1984, à propos de la première véritable œuvre de Forn, pourrait tout aussi bien s'appliquer à Ballús pour son tout aussi audacieux premier long-métrage. Elle commence son article en écrivant « La Catalogne... terre de labeur pour les déshérités venus du Sud, à la recherche d'un travail et d'une vie plus digne, » et conclut en notant : « Pour autant, la Catalogne, terre d'accueil, n'est pas un nouvel Eden mais une société plus moderne et plus riche, plus complexe et plus perméable. » * Ce qui était vrai de l'Espagne en tant que « Tiers Monde intérieur », dans les années 1960, est maintenant vrai pour nombre des Suds de la planète, ce qui n'inclut pas seulement les Philippines, d'où vient la très consciencieuse infirmière à domicile, mais aussi la Moldavie, géographiquement plus au nord, qui a définitivement été une des grandes perdantes de l'ordre économique et politique des pays d'Europe de l'Est après la Guerre froide. La Catalogne, terre d'accueil, terre plus perméable ; c'est la thèse que Ballús propose de vérifier. Les résultats sont mitigés mais le processus d'enquête est une merveille à contempler.

* Suzette Guibert, « A propos de *La piel quemada*. La construction d'une identité catalane », *Les Cahiers de la cinémathèque* 38/39 (Winter 1984), pp. 161, 164.

Learning to Drive

Réalisation : **Isabel Coixet** [R.-U.-É.-U., 2014, 90 min, num., VOA]
avec **Patricia Clarkson, Grace Gummer, Ben Kingsley**

Isabel Coixet est la cinéaste « mondialisée » par excellence. Barcelone et la vision barcelonaise de la vie urbaine demeurent visibles dans tout son travail mais il n’y a personne dans le cinéma catalan qui ne s’est autant promené qu’elle. Elle a tourné des films en Catalogne, aux États-Unis, au Canada, au Royaume-Uni, en France et au Japon, ainsi qu’un documentaire sur la disparition de la mer d’Aral en Ouzbékistan et, enfin, un film d’aventure se déroulant en Arctique, entre le Canada et le Groenland (en réalité, il a été tourné à Tenerife et en Norvège). Son dynamisme l’a conduite vers une fascination pour la diversité ainsi que les incompréhensions et les possibilités qu’elle engendre, quelque chose de totalement cohérent avec la culture de la ville qui l’a formée et où elle continue de vivre (sa société de production, Miss Wasabi Films se trouve au cœur du quartier Gràcia à Barcelone).

Ainsi, ceux qui se demandent ce que peut bien faire un « petit film » hollywoodien comme *Learning to Drive* dans cette Semaine du cinéma catalan, ne devraient pas trop s’en faire. Une telle semaine ne serait pas possible sans le travail d’Isabel Coixet et *Learning to Drive* est une excellente introduction à son cinéma. Elle travaille ici avec deux acteurs importants pour elle, Ben Kingsley (avec lequel elle a aussi tourné *Elegy* en 2008) et Patricia Clarkson (aussi dans *Elegy* et dans le plus récent, *The Bookshop* de 2017, en tant que rôle principal), dont elle obtient de l’interprétation une grande subtilité. Le film est davantage axé sur la vie de la ville ; comme *Elegy*, il se déroule à New-York et on a le sentiment d’être dans un lieu défini par le risque et l’ouverture, tout comme elle a montré Tokyo dans *Map of the Sounds of Tokyo* (2009), Paris dans sa contribution au film d’anthologie *Paris, je t’aime* (2006) ou Barcelone dans son premier long-métrage en tant que réalisatrice, *Demasiado viejo para morir joven* (1989). Ce sont ici les éléments clés du cinéma de Coixet : lieu et jeu d’acteur. Elle n’est pas une réalisatrice de grand style dans la lignée de Ventura Pons ni une créatrice populaire de divertissements sérieux dans la lignée de Josep Maria Forn. Le cinéma de Coixet est plus lyrique et, bien que fermement ancré dans les conventions narratives, il s’appuie sur le merveilleux pouvoir des petits moments, comme dans cette scène de *Learning to Drive* dans laquelle Kingsley et Clarkson mangent des glaces à l’eau dans le Queens.

De cette façon, le cinéma de Coixet, et certainement dans *Learning to Drive*, contribue à/et dérive clairement de cet effort déterminant du cinéma catalan dont nous avons parlé tout au long de ces notes : le réalisme. Une grande part du plaisir procuré par *Learning to Drive* est ce sentiment d’être observé de près, sensible au ressenti des espaces de vie new-yorkais (tel que le sous-sol de l’appartement dans lequel vit le personnage de Kingsley avec son neveu et ses amis, et plus tard sa nouvelle femme) ou la franchise bien

connue de ses habitants (telle la désopilante analyse sur le sexe oral servie par Samantha Bee, qui a un petit mais inoubliable rôle en tant que sœur de Clarkson). L'intrigue avance très lentement et peu de choses se passent : c'est presque révéler l'histoire que de simplement dire que le personnage de Clarkson prend des leçons de conduite, qu'elles se passent mal, mais qu'elle finit tout de même par obtenir son permis. Le film, bien sûr, ne traite pas uniquement de cela. Il s'agit plutôt d'un ensemble d'études très pointues : sur la bourgeoisie prospère, sur les immigrants marginalisés et sur l'institution matrimoniale.

Belle surprise que cela soit basé sur un article, de Katha Pollitt, dans le *New Yorker*.* Pour tout dire, le meilleur article du magazine, les frontières entre fiction et faits se brouillent jusqu'au point de devenir inutiles. Pollitt est journaliste mais l'essai n'est pas intéressant du point de vue journalistique ; il mérite d'être lu et relu sur ce qu'il dit des mœurs de la classe moyenne supérieure, en ce qui concerne le contact au-delà des frontières de classe, d'ethnicité, d'expérience. Coixet est une réalisatrice de fictions mais la plus grande partie de son cinéma n'est pas intéressant sous cet angle ; il vaut la peine d'être visionné plusieurs fois pour ce qu'il nous montre des liens que créent les hommes et les femmes pour finalement échouer à se rapprocher, sur comment les grandes et les petites villes bougent et respirent, sur comment les gens vieillissent mal et avec grâce à la fois. Elle a fait cela dans des petits villages du pacifique nord-ouest (dans son premier film en anglais, de 1996, *Things I Never Told You* avec Lilly Taylor), en passant par les conventions du film d'horreur britannique (*Another Me* de 2013 avec la star Sophie Turner), et sur une plateforme pétrolière en mer du Nord (*The Secret Life of Words* en 2005 avec Tim Robbins et Sara Polley). Son adaptabilité en fait une figure unique du cinéma catalan. Il n'est pas non plus facile de penser à quelqu'un, dans le cinéma contemporain mondial, qui peut revendiquer un tel mondialisme incessant.

* Katha Pollitt, « Learning to Drive: A Year of Unexpected Lessons », *The New Yorker*, 22 July 2002 (disponible à l'adresse suivante : goo.gl/oxZdRl).

La Academia de la musas

Réalisation : **José Luis Guerin** [Catalogne, 2015, 90 min, num., VOSTF]
avec **Rosa Delor, Patricia Gil, Emanuela Forgetta**

L'un des aspects clé du cinéma catalan que nous essayons de mettre en lumière pendant cette Semaine est la solide tradition d'une approche hybride, une combinaison incertaine de fiction et de documentaire. Cette démarche a longtemps été une force dans le cinéma national et la nouvelle génération de cinéastes s'en est emparée avec beaucoup d'enthousiasme. On peut observer une version vivement politisée de cette hybridité dans *La Plaga* (2013) de Neus Ballús, où la diversité esthétique du film invite à une rencontre politiquement engagée avec la diversité culturelle de la Catalogne contemporaine. *La Academia de las musas* (L'Académie des muses) est définie par une diversité qui est aussi riche et aussi instructive sur l'expérience catalane actuelle mais auquel l'engagement philosophique est substitué à l'engagement politique.

Nous avons discuté de l'importance du Máster en documental de creació (Master en documentaire de création) de l'Universitat Pompeu Fabra dans notre note sur *La Plaga*. Guerin a été membre de l'équipe pédagogique de ce programme pendant de nombreuses années, contribuant à forger son célèbre esprit d'ouverture dans la forme documentaire, particulièrement à travers son film *En construcció* (2000) qui présentait Barcelone comme une métropole cosmopolite fertile et instable. *La Academia de las musas* est aussi enracinée dans une version spécifiquement barcelonaise mais varie bien plus qu'aucun autre film que Guerin a réalisé précédemment. Il est ostensiblement basé à l'Université de Barcelone, l'université la plus vieille et la plus établie (comparable à l'UdeM alors que l'Universitat Pompeu Fabra est comparable à l'UQÀM). Son point de départ est un cours où enseigne le philosophe Raffaele Pinto et qui a pour sujet le rôle de la muse dans la pensée occidentale, particulièrement à travers le compatriote de Pinto, Dante. Le film se déroule en combinant principalement italien et espagnol, avec quelques touches de catalan. Cette qualité multilingue fait écho à l'agitation globale du film tant intellectuellement (comme nous traversons toutes les formes d'art, de philosophie et de littérature européens) que de manière interpersonnelle (les muses du titre sont un groupe d'étudiantes de Pinto qui façonnent des relations peu conventionnelles) et géographiquement (la scène la plus importante du film présente un groupe de fermiers en Sardaigne chantant une chanson traditionnelle au milieu de leur troupeau). *La Academia de las musas* n'a pas été créé dans le cadre du programme d'UPF mais la recherche, forme rigoureusement détaillée de mondialisme qui l'a rendu célèbre et que Guerin a contribué à forger, est ici mise en évidence.

Plus que n'importe quelle œuvre dans cette Semaine du cinéma catalan, *La Academia de las musas* a incontestablement quelque chose du « fait main ». Il a été filmé par Guerin travaillant plus ou moins seul, et au départ, sans savoir précisément où l'expérience de la classe de Pinto allait mener. Guerin filmait patiemment et laissait le film prendre forme sur la table de montage, rappelant dans un entretien que « pour *L'Académie des muses*, il n'y avait pas de scénario. Parfois je filmais sans comprendre ce qui s'était passé au moment de l'enregistrement. C'est au montage qu'on prend conscience de la valeur d'un regard, d'une parole. Le cinéma se nourrit de sa matière même ». Cette conscience de soi a de profondes racines dans l'avant-garde européenne, particulièrement l'influence Straub-Huillet, tendance à présent incarnée dans le cinéma de quelqu'un comme le portugais Pedro Costa. Mais chez Guerin (comme chez son compatriote Albert Serra) ce genre de conscience aiguë de soi prend naissance dans une forme réellement légère et imprévisible, guidant le spectateur tout au long de véritables nouvelles routes, en terme à la fois d'argument intellectuel et de forme visuelle. Guerin est un cinéaste expérimental mais il est aussi un sensualiste et un cinéphile. *La Academia de las musas* élève tous ces éléments à un niveau jamais encore atteint dans son travail jusque-là.

Le fait qu'un travail comme celui-ci a été, au milieu de beaucoup de films plus « industriels », l'une des œuvres catalanes les plus largement acclamées dans le monde en 2015 en dit long sur le respect de la diversité qui définit encore le cinéma national. En Catalogne, Guerin est encore assez marginal comparé à des figures hollywoodiennes comme Isabel Coixet (dont le film de 2014, *Learning to Drive* est au programme de cette Semaine) ou les chouchous du monde de l'art comme Albert Serra (représenté dans cette Semaine par son film *El cant dels ocells*). Mais quiconque connaît le cinéma catalan reconnaît son rôle central et reconnaît l'importance de cette approche particulière qui le caractérise et qui consiste en un mélange de documentaire et de fiction, globalement très instructive pour le cinéma national.

* « Jam session : entretien avec José Luis Guerin », *Cahiers du cinéma* 721 (avril 2016), p. 52.

El virus de la por

Réalisation : **Ventura Pons** [Catalogne, 2015, 75 min, num., VOSTA]
avec **Rubén de Eguia, Roser Batalla, Albert Ausellé**

Nous avons discuté, dans notre note sur *Carícies*, de l'importance du contexte théâtral dans le travail de Ventura Pons. C'est sensiblement la même chose en ce qui concerne *El virus de la por*, l'un des films les plus récents de Pons, sorti il y a environ un an et demi (il a, depuis, dirigé trois autres longs-métrages). Le film est une adaptation de la pièce de Josep María Miró, *El principi de Arquímedes* datant de 2011 et qui a gagné cette année le prestigieux Prix Born pour le théâtre catalan. La version de ce film est bien plus « à la manière Ventura Pons », dont nous avons parlé à propos de *Carícies*, non seulement dans la façon dont il se limite à quelques espaces précisément définis et est déterminé par une narration complexe et entremêlée, mais également à cause de la tension minutieusement entretenue entre austérité et excès. Il est néanmoins assez différent de *Carícies* du point de vue des images, notamment.

Le film se déroule à l'intérieur d'un centre communautaire ordinaire, presque charmant dans sa banalité. Mais à l'intérieur de ce lieu quelconque sont consciencieusement composées des images aux couleurs vives et intenses ; deux hommes assis contre un mur bleu et brillant; des enfants batifolant dans l'eau, seulement identifiables par leurs bonnets de bain de couleurs différentes ; Jordi, notre protagoniste en peignoir orange criard, est adossé à une mer de vestiaires en bois d'un marron insipide. Le tout formant un contraste saisissant face à cette couleur terre, à ces bruns chaleureux et à ces rouges qui définissent *Carícies*, un film qui a autant un air somnolent et sensuellement sombre que *El virus de la por* est mouvementé et tumultueusement lumineux.

Cette impression de nervosité est au cœur de la narration du film. Comme dans grand nombre de ses travaux, la préoccupation majeure de Pons, ici, est la façon dont différentes personnalités se heurtent et font ressortir des aspects de leurs caractères, de leurs psychologies, de leurs opinions que nous n'aurions pu envisager précédemment. Ainsi, en plus de cette tension entre austérité et excès, *El virus de la por* se caractérise par une tension équivalente entre complexité et chaos. Le film a, comme dans nombre de travaux de Pons des vingt dernières années, plusieurs séquences particulièrement émouvantes, mais son récit central semble avoir tendance à mener vers des conséquences incroyablement chaotiques.

Pons a dit de ce film que c'est « une histoire d'un humanisme radical. Un fait mineur devient un lourd fardeau social ». Ce à quoi il fait référence ici est ce geste d'intimité physique, un baiser, auquel le maître-nageur Jordi a recours pour apaiser la peur de l'eau d'un jeune garçon. Il y a une qualité d'humanisme radical dans un acte si simple et rempli de compassion, surtout

lorsque cela a lieu dans un espace relié aux éléments, en l'occurrence l'eau. Le fardeau social que Jordi se retrouve cependant à porter n'est pas simplement la foule de parents hystériques que Pons filme si viscéralement. C'est plutôt une nouvelle forme de peur qui est tout à la fois partout et nulle part, affectant la façon dont nous avançons dans nos vies mais sommes également rattrapés par elles, nous forçant à rejouer, à tout récrire, même de petites actions d'humanisme radical. C'est le virus contenu dans le titre du film, évoquant combien cette sensibilité virale — incontrôlable, se répandant dans toutes les directions — qui envahit la vie moderne, est réellement une tâche qui convient uniquement à Ventura Pons et à son style emblématique de récits s'entremêlant et s'imbriquant.

El somni català

**Réalisation : Josep Maria Forn [Catalogne, 2015, 79 min, num., VOSTF]
avec Montserrat Carulla, Luis Iriondo, Abel Folk**

Parmi tous les films présentés lors de cette Semaine du cinéma catalan, aucun d'eux n'exige autant une introduction, pour un public non catalan, que *El somni català*. Son réalisateur, Josep Maria Forn est connu, chez lui, pour avoir notamment reçu la Creu de Sant Jordi en 2001 pour sa carrière de réalisateur et producteur (parmi les films majeurs du cinéma catalan qu'il a produit, il y a le premier film de Ventura Pons, *Ocaña: retrato intermitente*, qui est inclus dans notre semaine). Il a également été président de l'Institut del Cinema Català. Cependant, ses films ne « voyagent pas très bien ». Nous projetons *La piel quemada* durant de cette Semaine du cinéma catalan, non seulement parce que c'est un film formidable mais aussi parce qu'il représente le meilleur travail de l'« École de Barcelone », le groupe de cinéastes qui a placé en premier le cinéma catalan sur une carte du monde. Mais ce film est une exception dans l'œuvre de Pons. Bien plus que Ventura Pons, dont le travail est amusant à regarder mais encore interprété comme plutôt excentrique, Forn a été un réalisateur de films populaires décomplexés. Certains, que l'on peut qualifier de « non exportables » ont à voir avec le style; son film de 1991, *Ho sap el ministre ?* est une agréable comédie de mœurs sur de petits politiciens dont les modèles sont très conventionnels. Mais la nature « non-exportable » de ses films est cependant due essentiellement au sujet. Les deux meilleurs films de Forn sont sur des figures importantes de la lutte pour l'indépendance de la Catalogne, des figures qui sont plus ou moins inconnues hors de Catalogne : Lluís Companys et le Général Francesc Macià. Ces films sont, en gros, le matériau à partir duquel *El somni català* a été créé.

Le film dont nous parlions précédemment est *Companys, procés a Catalunya* (1979). C'est le premier long-métrage que Forn a dirigé dans une période post-franquiste (le dictateur est mort en 1975) et il aurait été impossible de parler d'un tel sujet quelques années auparavant. Ce sujet est Lluís Companys qui était président du parlement catalan (connu comme le Generalitat) de 1932 à 1939. 1939 marque bien sûr la fin de la guerre civile espagnole et la fin de la décentralisation des régions qui existaient sous la République espagnole. Companys, comme beaucoup de nationalistes catalans et basques, a fui en exil dans ce qui était à l'époque une France libre (à un moment dans le film, Forn montre Companys traversant la frontière avec le président du Pays-Basque). Cette liberté n'a pas duré longtemps ; peu de temps après son arrivée, la France a été envahie par les nazis et Companys a rapidement été déporté en Espagne, inculpé pour insurrection et fusillé par un peloton d'exécution. Le film de Forn présente cela sous la forme d'un grand drame avec des images craquelées et de la musique dramatique. Les interprétations sont assez limitées, particulièrement celle de Luis Iriondo jouant Companys, qui a quasiment une nature sombre. Le film dévoile une sorte de sens

populaire de la narration, voire télévisuel, par lequel Forn définit sa carrière, mais illustre aussi une sensibilité engagée qui l'a placé à l'avant-garde du cinéma catalan des années 1970.

L'autre film de Forn dont il est question dans *El somni català* est *El Coronel Macià* (2006) qui est le dernier long-métrage qu'il a réalisé. C'est manifestement un biopic sur Francesc Macià, une figure célèbre du nationalisme catalan, qui a précédé Companys à la présidence de la Generalitat dans les années 1930 mais qui a d'abord été un grand chef militaire et un radical politique. Macià a été exilé en France pendant la dictature de Primo de Rivera dans les années 1920 et c'est de là qu'il a lancé le « Complot de Prats de Mollo » où il a rassemblé une petite armée qui planifia des incursions dans le but d'établir pleinement ce qu'ils ont appelé « L'Estat Català ». Cela ne s'est pas passé comme prévu et, pour l'expliquer de façon canadienne, la fin ressembla beaucoup aux raids fœniens de 1866. Cependant, Macià demeure une figure majeure de l'évolution du nationalisme catalan contemporain ; pour le formuler d'une façon québécoise, il est une sorte de combinaison de Louis-Joseph Papineau et du Chevalier de Lorimier. Forn est quant à lui un peu le Gilles Carle du cinéma catalan, ayant à la fois des élans populistes et nationalistes, mais ne penchant jamais trop d'un côté ou de l'autre (non pas à la manière, disons, d'un Pierre Falardeau). Bien que Carle n'ait jamais fait de film sur Papineau ou de Lorimier, ceux qui connaissent son travail n'auraient pas de mal à imaginer une telle chose. C'est le genre de film qu'est *El Coronel Macià*.

Les autres éléments essentiels de *El somni català* sont la poésie et l'histoire. La bande-originale a été composée principalement à partir des poèmes de Ventura Gassol, un célèbre poète des années 20 et 30, qui a été en France avec le Colonel Macià et qui a participé activement à la Generalitat de Catalunya pendant la République espagnole. Les textes sont lus par Montserrat Carulla i Ventura, qui est assez connu à la télévision espagnole et qui avait travaillé avec Forn sur *Companys, procès a Catalunya*. Forn utilise un ingrédient supplémentaire à ce mélange en intégrant beaucoup de séquences de films d'actualité, non seulement de figures historiques comme Macià ou Companys, mais aussi des expressions publiques de l'identité catalane qui sont devenues possibles après la mort de Franco en 1975. Le résultat de ce montage dense, complexe et grandement personnel est une méditation sur la longue bataille menée par la Catalogne tout au long du XXe siècle et au XXIe siècle, et sur le rôle particulier que joue le cinéma dans cette lutte. Il n'y a aucun film catalan récent qui lui ressemble.

Remerciements

Jordi Ballo (Universitat Pompeu Fabra)
Sara Daniels (Dartmouth, Nouvelle-Écosse)
Matilde Delgado (Universitat Autònoma de Barcelona)
Enrique Fibla (Université Concordia)
Sandra Forn (Films de Orient, Barcelona)
José Luis Guerin (Barcelona)
Ventura Pons (Barcelona)
Masha Salazkina (Université Concordia)
Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya)
Yasmina Tamer (Perspective Films, Paris)
Johanna Tonini (Movies for Festivals, Barcelona)
Montse Triola (Andergraun Films, Barcelona)
Èric Viladrich (Université de Montréal)

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tel sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

ISBN 978-0-7703-0126-2