



HAL
open science

Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997-2011)

Jean-Paul Campillo

► **To cite this version:**

Jean-Paul Campillo. Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997-2011). Littératures. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019. Français. NNT : 2019AZUR2002 . tel-02117860

HAL Id: tel-02117860

<https://theses.hal.science/tel-02117860>

Submitted on 2 May 2019

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

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



THÈSE DE DOCTORAT

Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997 -2011)

Jean-Paul CAMPILLO

LIRCES

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Langue littérature
et civilisation espagnoles
d'Université Côte d'Azur**

Dirigée par : Jean-Paul Aubert

Soutenue le : 25 janvier 2019

Devant le jury, composé de :

Jean-Paul Aubert

Professeur, Université Côte d'Azur

Marc Marti

Professeur, Université Côte d'Azur

Pascale Thibaudeau

Professeur, Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis

Jean-Claude Seguin

Professeur émérite, Université Lumière
Lyon II

**LES REPRÉSENTATIONS DES PROBLÉMATIQUES
SOCIALES DANS LE CINÉMA ESPAGNOL
CONTEMPORAIN (1997 – 2011)**

Jury

Président du Jury

Marc Marti, Professeur, Université Côte d'Azur

Rapporteurs

Jean-Claude Seguin, Professeur émérite, Université Lumière Lyon II

Pascale Thibaudeau, Professeur, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis

Directeur

Jean-Paul Aubert, Professeur, Université Côte d'Azur

À mes parents, qui m'ont appris qu'il y a un temps pour tout.

Remerciements

Je tiens à remercier Jean-Paul Aubert, mon directeur de thèse, qui a su faire progresser ce travail, ouvrir des pistes que je n'aurais pas explorées et éclaircir ce qui était parfois obscur. Remarque après remarque, avec discrétion et même humour, sans jamais ménager les critiques il m'a guidé dans mon entreprise. Mon travail doit beaucoup à ses conseils avisés ainsi qu'à ses recommandations de lectures et de films.

Adolfo Jiménez et Valeriano Aragonés, ex employés de Sintel, Ignacio Francia Sánchez, de la fondation Basilio Martín Patino à Salamanque et Elena Alcolea de la maison de production Morenafilms, en me faisant parvenir les copies des films, ont contribué de manière décisive à ce travail, sachant qu'il est impossible de les obtenir dans le commerce. Je les en remercie vivement.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans la disponibilité et l'accueil aimable que m'ont témoignés les archivistes de la Filmoteca de Madrid où j'ai pu visionner de nombreux films. Je remercie Juan Vicente Córdoba de s'être prêté à l'exercice du questionnaire. Adolfo Jiménez et Valeriano Aragonés m'ont également fourni des informations précieuses pour comprendre les détails de leur action.

Je voudrais remercier Anne Paoli et Sophie Degenne Fernández qui dès 2008 m'avaient associé à leur colloque intitulé « Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique ». Ce fut le point de départ de cette recherche. J'associe à leurs noms, mes collègues du Département d'Études Hispaniques de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Tous, grâce à leur confiance et leur soutien, ont permis à ce travail d'exister. Je remercie tout particulièrement Anne, Antonia et Nachou, qui sont plus que des collègues. Dans un travail éminemment solitaire, il est toujours réconfortant de se savoir accompagné.

Ma reconnaissance va également à l'association Contraluz et au cinéma Utopia d'Avignon. Lors d'un cycle consacré au « cinéma social », ils m'ont laissé la liberté de projeter des films et de discuter mes hypothèses avec le public.

Je ne saurais trop remercier mes relecteurs : Anne, Antonia, Nachou et Marianne. Merci à Bernard pour le travail de mise en forme et à Richard pour l'aide technique.

Je souhaite enfin adresser mes remerciements aux membres du jury qui ont accepté d'examiner cette thèse.

Enfin je remercie tout particulièrement Emmanuelle. Grâce à sa patience et son soutien je peux enfin dire à nos enfants – Gabriel, Alexandre, Salomé – : « papa a terminé sa thèse ! ».

Résumé

Cette thèse porte sur les documentaires qui, en Espagne, se situent à mi-chemin entre l'engagement militant et le désengagement politique. Notre recherche s'est orientée vers des films minoritaires susceptibles de prendre le contrepied des représentations timides des problématiques sociales, autrement dit d'en proposer une lecture politique. Ces productions, en s'approchant au plus près du militantisme, interrogent le discours et l'action des pouvoirs en place (politiques et économiques) et en même temps donnent à voir des alternatives, qu'elles appartiennent à un passé lointain ou très récent.

Portmán, a la sombra de Roberto (Miguel Martí, 2001), *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), *200 km.* (Discusión¹⁴, 2003), *La mano invisible* (Isadora Guardia, 2004), *Veinte años no es nada* (Joaquín Jordà, 2004), *El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007), *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2009), *15M Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2011), ces films, bien qu'ils partagent de nombreux points communs avec la critique sociale ne se concentrent pas sur des destins individuels, mais sur des projets collectifs. Par ailleurs, ils ne se contentent pas d'un constat, ils exercent une fonction de dénonciation. Leur but étant de transformer la conscience du spectateur, ils agissent.

Mots clés : Cinéma espagnol, documentaire, « cinéma social », cinéma politique, cinéma militant, engagement, collectif, travailleurs, ouvriers, plans sociaux, mouvements de contestation, Transition, démocratie, alternatives politiques.

Abstract

This thesis is about documentaries which, in Spain, are in a half-way between militant commitment and political disengagement. Our research focused on minority movies likely to take the opposite view of the feeble representations of social problematics, and thus, to propose a political interpretation. These productions, by coming closer to militancy, question the speech and the action of in place authorities (political and economical) and, at the mean time, show alternatives that belong to a distant or very recent past.

Portmán, a la sombra de Roberto (Miguel Martí, 2001), *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), *200 km.* (Discusión14, 2003), *La mano invisible* (Isadora Guardia, 2004), *Veinte años no es nada* (Joaquín Jordà, 2004), *El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007), *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2009), *15M Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2011), although these movies share a lot of things in common with social criticism, they do not focus on individual fates, but rather on collective projects. Moreover, beyond describing facts, they act as whistleblowers in order to modify the viewer's consciousness.

Key words: Spanish cinema, documentary, Social cinema, political cinema, activist cinema, commitment, collective, workers, labourer, social plans, protest movements, transition, democracy, political alternatives.

Sommaire

Remerciements	3
Résumé	5
Abstract	6
Sommaire	7
INTRODUCTION GÉNÉRALE	13
PREMIÈRE PARTIE : LA MISE À DISTANCE.....	21
Introduction de la première partie	22
Chapitre 1 : « Voir » et « pouvoir » rappel théorique	25
1. Le déferlement des images	26
2. Le réel comme butoir	27
3. Mettre à distance	28
4. Décomposer, recomposer	29
5. Prendre le temps, prendre de la distance	30
Chapitre 2 : Documentaire et fiction : dialogues.....	33
1. Fiction et documentaire, l'exemple des films de Fernando León de Aranoa.....	34
2. La fiction comme source documentaire	39
3. Les impasses des films de fiction.....	49
Chapitre 3 : Documentaire et télévision : de la dépendance à l'affranchissement	59
1. Présence continue des caméras dans les hyper-lieux médiatiques	64
2. Faux-semblants : à la frontière entre documentaire et télévision.....	67
3. Négation de la transparence du direct	70
4. Décalage total : mise à distance grotesque de la télévision.....	73
Chapitre 4 : L'espace public, miroir du pouvoir.....	77
1. Filmer à distance, montrer le vide	78
2. De l'autre côté du miroir, l'Histoire.....	79
3. Réappropriation de l'espace public.	84
Chapitre 5 : Représentants en représentation et représentation des représentants... ..	89
1. Pris au piège des représentations de l'Autre	91
2. L'impossible changement de place	92
3. L'incommunication	95
4. Retirer la parole	98

Conclusion de la première partie	101
DEUXIÈME PARTIE : FILMER POLITIQUEMENT.....	103
Introduction de la seconde partie	104
Chapitre 1 : Réflexion autour des liens entre voir, savoir, dénoncer et interroger ...	106
1. Voir et savoir : la pré-vision.....	106
2. Voir et savoir : ressaisir pour se souvenir	108
3. Voir et savoir : le spectateur agissant.....	109
4. Voir et savoir : définir un point d'intersection.....	113
5. Voir et savoir : interroger	115
6. Voir et savoir : prendre position.....	116
Chapitre 2 : Déployer le temps et l'espace.....	118
1. Roberto, épicentre d'un désastre	121
1.1. Roberto comme repère	121
1.2. La construction narrative de <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i>	129
1.3. Responsabilités.....	132
1.4. Penser la baie : la notion d'espace public	134
2. Cándido et Morala, deux présences dans le temps.....	135
2.1. Le refus de l'intime	135
2.2. La construction narrative de <i>El Astillero (Disculpen las molestias)</i>	142
2.3. Dénonciation du syndicalisme modéré	143
2.4. Cándido et Morala, la question de la liberté.....	145
3. El pozo del tío Raimundo : d'une histoire à l'Histoire	147
3.1. Le quartier restitué	147
3.2. Histoires croisées.....	151
3.4. Errements	154
3.5. Questionnement : le paradoxe de l'intervention publique	156
Chapitre 3 : Raconter en <i>flash-back</i>	159
1. Le fantôme de la politique.....	162
1.1. Identification du <i>flash-back</i>	163
1.2. La démocratie en question.....	165
1.3. L'action comme acte de résistance.....	167
2. La Castellana, première parenthèse narrative	168
2.1. Identification du <i>flash-back</i>	169
2.2. La structure narrative de <i>El Efecto Iguazú</i>	171
2.3. Valorisation de l'économie du peu.....	174

3. <i>200 km.</i> , seconde parenthèse narrative	179
3.1. Identification du <i>flash-back</i>	179
3.2. La construction narrative de <i>200 km.</i>	180
3.3. La guerre d'opinion.....	183
3.4. Renverser les discours officiels.....	185
3.5. Briser le silence	186
Chapitre 4 : Raconter, réécrire, refaire l'histoire	189
1. <i>La mano invisible</i> , réécriture de l'Espagne du « tout va bien ».	190
1.1. Le cas particulier des <i>flash-back</i> dans <i>La mano invisible</i>	191
1.2. Une construction par accumulation.....	193
1.3. 2003 : la main invisible d'Aznar	195
2. <i>15M Libre te quiero</i> : re-présenter le 15-M.....	199
2.1. Chronologie des faits.....	199
2.2. La chronologie du film.....	201
2.3. <i>15M Libre te quiero</i> , film épidermique.....	205
Conclusion de la deuxième partie	208
TROISIÈME PARTIE : LA MÉMOIRE REBELLE	211
Introduction de la troisième partie	212
Chapitre 1 : Le film comme mémoire.....	214
1. Mémoire et perception	214
2. Mémoire rebelle	219
3. La repolitisation du présent	221
Chapitre 2 : Les affleurements d'une mémoire des refus.....	225
1. Mémoire anarchiste	226
2. Mémoire syndicale	231
3. Mémoire communiste.....	238
4. Mémoire républicaine	241
Chapitre 3 : Îlots de mémoire.....	246
1. Affleurements du « movimiento vecinal ».....	251
2. El Pozo del Tío Raimundo comme monument	253
2.1. Connaître	253
2.2. Reconnaître.....	255
2.3. Se reconnaître	258
3. « La Cabaña », monument à la mémoire du « movimiento vicinal »	260
3.1. L'impact de l'activité minière	261

3.2. Souvenir de « La Cabaña »	262
3.4. La lutte des gens ordinaires	263
Chapitre 4 : Faire mémoire	266
1. Inventorier les particularités ou la dialectique du Un et du Multiple.....	268
1.1. L'inventaire des lieux.....	268
1.2. L'organisation de la circulation.....	270
1.3. Retracer une organisation.....	273
2. <i>15M Libre te quiero</i> , rassemblement politique	277
2.1. Inventorier les slogans.....	278
2.2. L'origine des slogans	283
2.3. Retracer une organisation.....	290
Conclusion de la troisième partie.....	296
QUATRIÈME PARTIE : LA CONSTRUCTION D'UNE PAROLE COLLECTIVE .297	
Introduction de la quatrième partie	298
Chapitre 1 : réflexions autour de la voix.....	300
1. Des milliers d'énoncés	300
2. Du « je » au « nous ».....	301
3. Du « nous » au « je ».....	306
4. Le « nous » du film, problème d'énonciation	308
Chapitre 2 : Dédouplements énonciatifs : présence de l'interviewer	311
1. Présence/absence de l'interviewer dans <i>Portmán a la sombra de Roberto</i>	313
2. <i>Flores de luna</i> : lorsque la voix interfère	317
3. Discrète présence de Joaquín Jordà dans <i>Veinte años no es nada</i>	322
Chapitre 3 : Inflexion du point de vue : interrogations au sujet de la voix off.....	330
1. <i>Portmán a la sombra de Roberto</i> , la voix <i>off</i> absente.....	333
2. Hésitations de la voix dans <i>El efecto Iguazú</i>	338
2.1. Fonction narrative de la voix <i>off</i>	339
2.2. Voix <i>off</i> de commentaire	340
2.3. Voix <i>off</i> incertaine ?	341
3. <i>Flores de luna</i> : voix <i>off</i> concurrencée.....	344
Chapitre 4 : Inflexion du point de vue : le rôle des voix en exergue.....	348
1. Une voix en excès : le cas de Adolfo Jiménez.	349
1.1. Privilèges de la voix	351
1.2. Magnétisme cinématographique de la voix.....	353
1.2. Relativisation.....	354

2. <i>15M Libre te quiero</i> : lorsque « je » c'est « nous ».....	356
2.1. Qui dit « je » ?	357
2.2. Le « je » du film.	358
Chapitre 5 : Montage concordant, montage discordant : la concordance.....	362
1. Concordance des témoignages, l'exemple de <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i>	364
2. Concordance des témoignages, l'exemple de <i>200 km</i>	369
3. <i>El Astillero</i> ou le vent de la discorde.....	373
3.1. Une énonciation mixte	373
3.2. Les dires des témoins du présent.....	375
3.3. Effets de connivence	376
3.4. Timides dissonances.....	377
Chapitre 6 : Montage concordant, montage discordant : la phase dialectique	379
1. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> , impasses et solutions	380
1.1 La carte et le territoire	380
1.2. Le rôle des absents	382
1.3. Oppositions sans fin	384
1.4. Lignes de fuite	386
2. <i>200 km</i> . : dissociation du geste et de la parole	387
3. <i>Veinte años no es nada</i> , dissociation du corps et de la parole	391
Conclusion de la quatrième partie.....	399
CONCLUSION GÉNÉRALE	401
ANNEXES.....	413
Tableau détaillé du fonctionnement narratif de <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i>	413
Tableau détaillé de la séquence qui traite de « La Cabaña ».....	420
Entretien avec Juan Vicente Córdoba	429
Réponse d'Adolfo Jiménez à un courriel sur les relations avec les syndicats majoritaires (CC.OO, UGT).....	436
FICHES TECHNIQUES	441
BIBLIOGRAPHIE	468
1. Théorie et critique	468
1.1. Cinéma : histoire et théorie	468
1.2. Pensée de l'histoire.....	471
1.3. Politique et sciences sociales.....	472
1.4. Littérature, linguistique et esthétique	473
2. Espagne contemporaine.....	475

2. Cinéma Espagne	477
3. Documentaire : théorie et critique	481
Table des illustrations	488
Index des noms propres	491

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La représentation cinématographique des problématiques sociales est un terrain au relief incertain. La notion de « cinéma social », que pourrait sous-entendre le titre retenu pour ce travail, convoque une multiplicité de catégories telles que « cinéma engagé », « cinéma militant », « cinéma politique », « cinéma réaliste », dont les frontières s'avèrent souvent imprécises et les définitions disponibles peu à même de caractériser l'objet de notre recherche. Le cinéma dit « social » est, en effet, un non-genre, une catégorie négative. Audrey Mariette a montré que l'étiquette « cinéma social » est restée marginale au fil de l'histoire – elle dénombre à peine quelques utilisations tout au long du XX^{ème} siècle –. Mais elle note que c'est au moment où son emploi devient fréquent – à partir du milieu des années 90 – que sa définition se dilue le plus. Cette contradiction s'explique par le fait que cette catégorie se situe sur une frontière entre les territoires de l'art et de la politique, tous deux liés irrévocablement à la question de l'engagement. Bien que tous les observateurs du cinéma conviennent d'un renouveau ou d'un retour du « cinéma social », aucun ne s'accorde sur une généalogie et une définition communes. A. Mariette relève l'emploi indifférencié d'expressions comme « chronique sociale », « drame social », ou « peinture sociale »¹. L'expression « cinéma social » utilisée pour caractériser certains films « ne permet pas non plus de comprendre les critères implicites qui président à ces classifications »². Effectivement, le « cinéma social » recouvre tous les genres cinématographiques, indistinctement : comédie, drame, thriller. Quoique faiblement connoté politiquement, il se nourrit tout de même, selon A. Mariette, d'une critique globale de l'économie et de la société libérale.

Dans le domaine du cinéma espagnol, ces mêmes contradictions et ces mêmes flous conceptuels ont été identifiés par la critique. En s'appuyant quasi exclusivement sur la fiction³, Pascale Thibaudeau a réalisé un examen détaillé des drames⁴ qui mettent en scène

¹ Audrey Mariette, *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement : sociologie d'une catégorie entre art et politique*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Fabiani, Paris, EHESS, soutenue en 2008, p. 156.

² *Ibid.*, p. 156.

³ Pascale Thibaudeau, « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? », in Nancy Berthier et Jean-Claude Seguin (coords.), *Cine, Nación(es) y nacionalidades(es) en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007. P. 233 – 246.

⁴ La liste de films sur laquelle Pascale Thibaudeau s'appuie est la suivante : *Las cartas de Alou*, (Montxo Armendáriz, 1990), *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1998), *Vivir así* (Luis Martínez, 1998), *Said* (Llorenç Soler, 1998), *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1999), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), *Manolito Gafotas* (Miguel Albaladejo, 1999), *El*

des personnages évoluant dans un paysage urbain relativement uniforme car banal, où les différences sociales apparaissent bien marquées et où les situations de détresse sociale s'accumulent (chômage, précarité, problèmes liés au logement, violences domestiques, prostitution, drogue, immigration clandestine). L'universitaire a remarqué que d'un point de vue formel, on y observe un travail sur les codes de la narration. Les récits chronologiques sont préférés aux récits déchronologiques. L'image est également l'objet d'une attention particulière. Ces films privilégient les images apparemment sans fard, prises en lumière naturelle et ne masquant pas les tremblements de la caméra à l'épaule. La plupart, enfin, recourent à des acteurs professionnels, utilisent une musique extradiégétique, et reconduisent les conventions scénaristiques les plus communes. Ainsi, derrière les apparences d'un certain renouvellement thématique et d'une écriture qui regarde vers le néoréalisme ou la Nouvelle Vague s'imposent les caractéristiques d'un cinéma de facture classique.

C'est un paradoxe qu'Ángel Quintana a particulièrement bien décrit et qu'il a baptisé « réalisme timide »⁵. L'expression désigne un phénomène qui coïncide très exactement avec ce qu'a pu décrire P. Thibaudeau. Elle s'applique à un cinéma qui a pour ambition de filmer la réalité, en particulier de s'approcher de problématiques abondamment médiatisées, sans pour autant réactualiser les codes d'un cinéma militant⁶. S'engager se limiterait ainsi à faire des incursions dans des réalités peu amènes. Une ambition qui est néanmoins contredite en premier lieu par la tentation de les édulcorer. Dans cette stratégie, le scénario a un rôle majeur. L'écriture d'intrigues bien ficelées dosant savamment les rires et les larmes permet d'adoucir les images les plus brutales. Le hasard trouve rarement une place⁷ dans ces films repliés sur eux-mêmes et soumettant la réalité à aux exigences du drame :

bola (Achero Mañas, 2000), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2003), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Noviembre* (Achero Mañas, 2003), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2004), *¡Hay motivo!* (Coll. 2003), *El taxista ful* (Jo Sol, 2005), *La casa de mi abuela* (Adrián Aliaga, 2005), *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2006).

⁵ Ángel Quintana, « Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español », in Pietsie Feenstra et Hub. Hermans (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.

⁶ « Las primeras películas de estos realizadores, como *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín (1999), *Barrio* de Fernando León de Aranoa (1998), *El bola* de Achero Mañas (2000) o *Solas* de Benito Zambrano (1998), demostraron que el cine podía analizar, a partir de emotivas historias individuales, algunos problemas que estaban presentes en las páginas de sociedad de los periódicos. Así, los matrimonios generados por el turismo sexual o la emigración, las formas de convivencia entre los jóvenes de los barrios periféricos, el maltrato de los padres a los niños o los nuevos modos de convivencia entre seres solitarios se convirtieron en temas que debían ser explorados desde las ficciones, en la puesta en funcionamiento de un modelo de cine que pretendía acercarse a la realidad transformando el universo temático de sus historias, ajustándolas a los problemas de los nuevos tiempos y separando la idea del compromiso frente al mundo de ciertos modelos alimentados en los años de la transición. », Ángel Quintana, « Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político », in Vicente Sánchez-Biosca (coord.), *El último cine español en perspectiva*, *Archivos de la Filmoteca*, n°49, Valence, IVAC, 2008, p. 16.

⁷ « Mientras el cine clásico construye un mundo y crea una determinada ilusión mediante la imitación, el

La mayoría de películas del realismo tímido se caracterizan por su deseo de constituirse como mundos autónomos donde las leyes del guión adquieren más importancia que el mundo que se quiere reflejar.⁸

En opposant les films qui affichent un désir de casser les codes du postmodernisme sans y parvenir et ceux qui rompent le miroir de l'illusion et pénètrent plus avant dans la connaissance de la « réalité réelle »⁹, Á. Quintana ouvrait une piste de recherche. Jean-Paul Aubert, en effectuant une critique radicale du cinéma dit « social », notamment celui pratiqué par Fernando León de Aranoa¹⁰, contribue à en préciser les perspectives. Il montre que ce « Nouveau réalisme social », autrement appelé « réalisme timide », reconduit en fait une vision désengagée du social. Les portraits de perdants, de déclassés qui se noient dans des luttes absurdes, finissent, à force de se multiplier, par renvoyer une image d'impuissance et par rendre vaine toute possibilité d'engagement. Ce cinéma de déploration s'arrête à la frontière du politique.

C'est ce constat général qui a orienté notre recherche vers des films sans doute minoritaires mais qui seraient susceptibles de prendre le contrepied des représentations timides des problématiques sociales, autrement dit d'en proposer une lecture politique. Notre hypothèse est qu'il existe en Espagne un cinéma qui se situe à mi-chemin entre l'engagement militant et le désengagement politique. Aller à sa rencontre signifie la possibilité d'étudier un corpus de films qui poserait la question de la relation du social et du politique, qui chercherait à rétablir le lien entre un cinéma tout entier consacré à l'examen des pathologies du social¹¹ et un cinéma de l'action politique. Nous avons voulu vérifier s'il existe un cinéma qui occupe cet entre-deux, qui, s'approchant au plus près du militantisme – sans jamais se confondre avec lui –, interroge le discours et l'action des pouvoirs en place et en même temps donne à voir des alternatives, qu'elles appartiennent à un passé lointain ou très récent.

realismo moderno decide ir directo a la naturaleza para observarla y provocarla, para poder capturar de este modo una verdad esencial que, bajo ningún pretexto, se encuentra en la imaginación sino en el interior de las propias cosas. Para llevar a cabo este proceso es fundamental considerar el rodaje como el momento esencial de la creación, porque durante el rodaje se registran las cosas y el cine se abre a los múltiples incidentes documentales propios del azar. El cine no puede partir únicamente de las verdades preestablecidas en un *story-board* o en un guión cerrado, sino que debe ser capaz de provocar la confrontación entre lo imaginado –la ficción– y las contradicciones del instante –el momento del rodaje– buscando constantemente elementos desestabilizadores que abran la ficción al mundo. », *Ibid.*, p. 17, 18.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ « El problema actual reside en poder llegar a reconocer una parte de la ficción como realidad real, como integrante de un mundo en el que las barreras que separan la espectacularidad del universo simbólico y la discreción de la realidad documental se han roto. », *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ Jean-Paul Aubert, « Raconter la réalité comme si c'était une histoire ou raconter une histoire qui ressemble à la réalité. Quelques réflexions sur la composition narrative dans le cinéma de Fernando León de Aranoa », in Catherine Orsini-Saillet (coord.), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanística XX, 2013, p. 95-114.

¹¹ Franck Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012.

Le visionnage de plusieurs centaines de longs-métrages tournés entre 1997 et 2011, nous a convaincu que les films de fiction qui décrivent des problématiques sociales associées à des lieux concrets et à des histoires humaines particulières sont en nombre très limité. Tout aussi rares sont ceux qui mettent en regard gestes de rébellion et agissements du pouvoir. C'est donc vers le cinéma documentaire que s'est tourné notre regard, guidé encore une fois par Á. Quintana ou encore par Josep Maria Català et Josetxo Cerdán mais aussi Brice Castanon¹². Il ne s'agit nullement dans notre esprit d'adhérer à l'idée d'une scission entre film documentaire et film de fiction. Le documentaire n'est pas le gage d'un surplus de réalité ni de potentiel critique. Tout au plus les images documentaires renseignent-elles ce qui s'est passé devant l'objectif :

Es evidente, y así lo manifiestan muchos autores, que lo que ocurre delante de la cámara no es siempre la verdad y toda la verdad y, por lo tanto, añadimos nosotros, caer en el fetichismo de "lo real" entendido como índice óptico, implica que, a veces, se pueda correr el peligro de faltar a la verdad por querer preservar la realidad.¹³

Si nous sommes allés du côté du documentaire, c'est parce qu'il peut représenter une alternative à des formats plus conventionnels :

Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva.¹⁴

Étant d'une certaine façon une catégorie négative – certains se plaisent à l'appeler « non-fiction » –, il est, comme le dit si justement Antonio Weinrichter, « une terre inconnue, cette vaste zone non cartographiée entre le documentaire conventionnel, la fiction et le cinéma expérimental »¹⁵. Territoire sans frontières, le documentaire jouit d'une forme de liberté. À défaut de pouvoir adopter une typologie bien définie de cette séduisante non fiction, nous avons cherché à repérer les documentaires qui, comme le dit Á. Quintana, « ont abandonné le cinéma comme source d'inspiration pour se focaliser sur certains aspects concrets du

¹² Brice Castanon, *Renouveau du documentaire et nouveau réalisme catalan : le Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*, thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims Champagne Ardenne, soutenue le 22/06/2011. <www.theses.fr/2011REIML004>

¹³ Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*, *Archivos de la filmoteca*, n°57, Valencia, IVAC, 2007, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ « No ficción. Una categoría negativa que designa una « tierra incógnita la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. », Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción*, Madrid, T&B editores, 2004, p. 11 (Nous traduisons).

monde »¹⁶. Il s'agit de recenser des documentaires qui se situent tout à la fois entre le cinéma militant – ce cinéma qui a définitivement franchi la ligne de l'engagement pour se mettre au service d'une cause politique – et le cinéma désengagé. L'exemple du cinéma militant, dans la période qui nous intéresse reste *¡Hay motivo!* (2004), film collectif qui avait pour but de se dresser contre le Parti Populaire de José María Aznar à la veille des élections de 2004¹⁷. Entre ce cinéma ouvertement polémique et un cinéma en retrait de la politique, il existe des films – c'est du moins notre hypothèse – qui, bien qu'attachés à la description « de l'injustice d'une réalité sociale donnée, à partir des conséquences et des effets négatifs que cette injustice engendre sur les individus »¹⁸, ne se contentent pas de tourner leurs caméras vers ceux qui souffrent. En somme, des films qui politisent les questions qu'ils abordent, qui interrogent politiquement la politique en dénonçant l'action des gouvernements et en questionnant la forme du gouvernement lui-même. Les titres que nous avons retenus sont les suivants :

- *Portmán, a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001) ;
- *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) ;
- *200 km.* (Discusión¹⁴, 2003) ;
- *La mano invisible* (Isadora Guardia, 2004) ;
- *Veinte años no es nada* (Joaquín Jordà, 2004) ;
- *El astillero (Disculpen las molestias)* (Alejandro Zapico, 2007) ;
- *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2009) ;
- *15M Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2011).

Sans doute la liste n'est-elle pas exhaustive, mais ces films, c'est du moins ce que nous nous attacherons à démontrer au long de ce travail, présentent des caractéristiques communes susceptibles de les rattacher à ce que nous pourrions appeler un cinéma politique.

Bien qu'ils partagent de nombreux points communs avec la critique sociale (ils prennent appui sur des figures de gens simples et ordinaires ayant à subir des souffrances en rapport avec l'ordre social existant¹⁹), ils présentent avec elle des différences notables : ils ne se concentrent pas sur des destins individuels, mais sur des projets collectifs ; ils ne se contentent pas d'un constat, ils exercent une fonction de dénonciation. Ainsi appartiennent-ils à cette catégorie des films politiques dont Franck Fischbach nous donne une des clés

¹⁶ Ángel Quintana, « Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político », *art. cit.*, p. 25.

¹⁷ Román Gubern, « *¡Hay motivo!* (2004) : un macrotexto de cine militante », in Pietsie Feenstra, Hub. Hermans, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸ Franck Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

d'analyse :

Il s'agira essentiellement de montrer que des institutions qui se présentent comme dotées d'un caractère de noblesse, qui est censée les placer au-dessus des autres composantes de la société, ne possèdent en réalité aucunement cette noblesse, que s'y livrent des luttes d'intérêts aussi mesquines et basses que celles qui ont lieu dans d'autres secteurs sociaux nettement moins pourvus en quartiers de noblesse.²⁰

S'agissant de films qui reposent sur la dénonciation de situations concrètes et précises, le contexte à une importance primordiale. 2001, la date du premier documentaire, nous situe dans ce moment d'émergence d'un cinéma qui semble vouloir se dégager du postmodernisme. Elle nous situe également dans un intervalle politique qui correspond à la seconde législature du Parti Populaire qui est, explicitement ou non, le référent commun à la plupart des films que nous étudions. Ajoutons qu'au tournant du siècle, on assiste à une reconfiguration des formes de lutte politique. Le syndicalisme connaît une crise et se voit relayé par les milieux associatifs qui utilisent de plus en plus les réseaux sociaux comme moyen de protestation²¹. Cette évolution est particulièrement mise en évidence dans *15M Libre te quiero*, qui clôt chronologiquement notre corpus. En 2011, l'Espagne connaît un court moment d'euphorie lors de l'éclosion du mouvement des Indignés, déclenché grâce aux réseaux sociaux. Par ailleurs, le mouvement du 15-M donnera naissance, en 2014, au parti Podemos, dont l'essor rapide mit en péril la traditionnelle alternance entre PSOE et PP²². 2011 ne marquait certes pas la clôture d'un cycle politique et social (la crise continue de frapper les foyers espagnols, le Partido Popular et le Partido Socialista Obrero Español restent aux commandes) mais semblait ouvrir de nouvelles perspectives.

La première partie de notre travail engage, à l'appui des travaux de Jean-Louis

²⁰ *Ibid.*, p. 51, 52.

²¹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, « Champs », 2004, p. 13. Cette transformation des mouvements contestataires est décrite en des termes assez semblables par Isabelle Sommier : « Car l'une des curiosités du paysage actuel de l'action collective tient au caractère multiforme de ses acteurs : groupes héritiers des NMS ; syndicats ; associations diverses, locales ou transnationales, promoteurs de causes classiques, renouvelées ou inédites ; organisations non gouvernementales (ONG). Leur mode de structuration peut aussi bien relever des formes traditionnelles d'organisation (syndicale ou associative) que du « réseau », c'est-à-dire du rassemblement d'individus et de groupes dans un mouvement distendu, faiblement hiérarchisé et institutionnalisé, orienté vers une fin précise et limitée. Par voie de conséquence, et par choix stratégique également, leurs modalités d'intervention sur la scène publique sont composites, qui vont de formes « non conventionnelles » ou protestataires jusqu'aux rapports institutionnalisés avec les pouvoirs décisionnels typiques des groupes d'intérêts, entendus comme des groupes organisés défendant un intérêt matériel ou une cause morale et cherchant à infléchir les politiques publiques favorablement à leurs objectifs. », Isabelle Sommier, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, « Champs », 2003, p. 25 – 27.

²² Renaud Lambert, « Podemos, le parti qui bouscule l'Espagne », *Le Monde diplomatique*, janvier 2015, p. 1 et 22 ; Román Orozco, « El efecto Podemos », *El País*, 04/06/2014. [Consulté le 11.10.2018] <https://elpais.com/ccaa/2014/06/04/andalucia/1401892751_155591.html> [Consulté le 11.10.2018].

Comolli, une réflexion sur les relations entre « voir » et « pouvoir »²³. Le « voir » du cinéma interroge le « pouvoir » des médias et des représentants politiques. Les documentaires qui nous occupent prennent position dans un monde d'image et s'emparent des représentations d'autres médias (télévision, films de fiction) tout en les mettant à distance (chapitre 1 et 2). Dans un deuxième temps, nous envisageons la manière dont ces films interrogent l'espace public, miroir des politiques publiques (chapitre 3). Enfin nous scrutons la façon dont les films s'emparent et se distancient des discours des différents représentants politiques (chapitre 4).

Filmer politiquement suppose d'organiser la narration de manière à dénoncer et à faire surgir des interrogations. C'est pourquoi notre seconde partie prête attention à la mise en récit. À partir d'un élément central, le récit se déploie dans le temps et l'espace, dans un effort pour identifier et mettre en perspective la récurrence de pratiques iniques (chapitre 1). Le recours à des récits déchronologiques fait apparaître des oppositions ou crée, au contraire, des rapprochements (chapitre 2). La perturbation de la temporalité brouille les chronologies et permet une réécriture critique des événements (chapitre 3).

La troisième partie s'intéresse à la réactivation des futurs non advenus. Nous l'avons intitulé « la mémoire rebelle », empruntant cette formulation au titre du colloque « De l'antifranquisme à la relecture de l'Histoire : la mémoire rebelle (1931-2013) »²⁴, qui s'est tenu à Montpellier en 2013. Les documentaires qui constituent notre corpus déplacent la ligne du présent de manière à réactiver le souvenir d'options politiques alternatives. Des histoires enfouies réapparaissent sous la forme de simples affleurements (chapitre 1), de remémoration (chapitre 2), ou finissent même par occuper tout l'espace du film (chapitre 3).

Enfin, dans la quatrième partie, nous envisageons la construction d'une parole collective. À travers les questions d'énonciation, que nous étudierons au chapitre 1, se pose le problème des conditions de l'émergence d'un « nous », expression d'une vision et d'une démarche collective. Ce « nous » découle de l'intervention des interviewers et de celle de la voix *off* ou encore des voix en exergue (chapitres 2, 3, 4). Il apparaît favorisé par un montage concordant ou, au contraire, par un montage discordant, soit que les films convoquent une mémoire collective, soit qu'ils jouent des fractures, des oppositions (chapitres 5, 6). Cette

²³ Sur le sujet, voir : Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Paris, Vrin, 2004.

²⁴ *De l'antifranquisme à la relecture de l'Histoire : la mémoire rebelle (1931-2013)*, colloque organisé par Florence Belmonte et Adeline Chainais en 2013 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, (sous presse).

ultime partie apparaîtra comme la synthèse des trois autres : le « nous » y est la promesse de nouvelles configurations sociales voire politiques.

Première partie

LA MISE À DISTANCE

Introduction de la première partie

Le réel s'impose à nous à travers une multitude d'images et de discours, eux-mêmes médiatisés, qui véhiculent des représentations auxquelles nous sommes sommés de croire ou auxquelles, pour le moins, nous sommes invités à croire. Les films, qu'ils soient de fiction ou documentaire, montrent. Étant le résultat d'un intense travail de documentation, ils ont la capacité de créer un « effet de réel », notamment à partir du travail sur les détails vrais, les anecdotes authentiques ou encore les localisations. La place qui nous est assignée dans ce cas est celle du spectateur émerveillé, étonné ou abasourdi. Les télévisions et les radios également nous demandent de croire. Carlos Collado Mena intervient à la télévision pour promettre que tous les mineurs seront indemnisés. Alfonso García, président de Portmán Golf S.A. en fait de même, face à la caméra. Se sachant écouté, il affirme tranquillement que les travailleurs des mines seront dédommagés. José María Fidalgo, à de multiples reprises, maintient des propos insoutenables, à l'antenne de programmes de radio ou de télévision de grande diffusion. Dans les médias, l'affirmation tient lieu d'information, une information qu'il est impossible au spectateur ou à l'auditeur de contredire, faute d'arguments, de preuves ou tout simplement de temps. La télévision a ainsi inventé un nouveau spectateur : le croyant qui ne croit plus²⁵. Nous écoutons sans vraiment croire à ce que nous entendons. Les villes construisent une image d'elles-mêmes que nous sommes sommés d'accepter comme telle. La Puerta del Sol s'impose comme un hyper-lieu médiatique conçu comme temple de la consommation. La baie de Gijón, avec la progressive fermeture des chantiers navals et la rénovation des quartiers ouvriers, se présente comme une zone résidentielle.

Les relations du cinéma avec ce monde d'images sont complexes. Certes, il participe à la création du spectacle généralisé mais il est également l'outil qui peut en permettre la mise à distance ou la critique²⁶. Le cinéma documentaire en particulier, comme l'affirme J.L. Comolli, est en première ligne. Il dispose d'une arme essentielle dans cette lutte : le temps. À l'inverse des journalistes, des reporters, ou des cinéastes de fiction, il est donné aux documentaristes la possibilité d'inscrire leur travail dans la durée. Les cinéastes de *Discusión*¹⁴ ont suivi les marcheurs 8 jours, P. J. Ventura est resté trois mois sur la Castellana,

²⁵ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, op. cit., p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

B. Martín Patino est revenu trois mois durant Plaza del Sol, A. Zapico a étalé ses opérations de tournage sur sept ans et J. Jordà a attendu 25 ans avant de faire *Veinte años no es nada*. De plus, les opérations de tournage se sont accompagnées d'un labeur d'enquête, de discussions et d'interviews, leur donnant la possibilité de passer de l'autre côté du miroir et de plonger loin dans le passé et donc de voir autrement. Le temps permet de continuer à s'émerveiller tout en mettant en doute, tout en interrogeant. Ainsi le cinéma, en changeant de perspective, nous fait changer de place.

Les documentaires de notre corpus participent de la constitution d'un cinéma politique dans la mesure où ils placent le spectateur dans l'entre-deux de la croyance et du doute²⁷ :

Pour être spectateur, il faut accepter de croire en ce qu'on voit ; et pour l'être davantage encore, il faudrait commencer à douter – sans cesser de croire –.²⁸

Nous pouvons continuer à croire tout en voyant autrement. Car au cœur du dispositif cinématographique le doute est semé. Tout est alors affaire de distance. Les films que nous nous proposons d'étudier évoluent sur les mêmes territoires que la fiction ou que la télévision. Ils sont confrontés aux politiques en représentations et à leurs discours. Ils sont également confrontés à ces paysages urbains, tous éminemment symboliques. Le contact entre eux est permanent. Comment s'en détacher ? Comment s'en extraire ? Comment renverser les positions ? Il est difficile en effet de renoncer au statut de victime ; difficile de ne pas reconduire une vision misérabiliste des questions sociales ; difficile d'interdire la parole aux politiques pour laisser exclusivement aux témoins ; difficile d'aller au-delà des apparences. Mais c'est pourtant ce que tentent de faire ces documentaires.

Pour traiter ces questions nous avons choisi d'examiner tout d'abord les rapports complexes entre la fiction et le documentaire. Nous montrerons que la fiction se nourrit du documentaire tout autant que le documentaire se nourrit de la fiction. Nous établirons également, qu'il y a une limite à cette complicité. Si une relation de proximité s'installe du fait de la portée documentaire des films de fiction et de non-fiction, en revanche leurs rapports aux sujets qu'ils traitent sont différents. La fiction tend à utiliser des scénarii qui reconduisent une vision désengagée du social alors que les films que nous étudions s'emploient à rompre cette image.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

Dans un second temps nous pénétrerons dans le territoire équivoque des relations avec la télévision. En principe, rien ne distingue les caméras de télévision des caméras documentaires. Elles occupent la même place, notamment dans les manifestations les plus médiatiques. Les documentaristes jouent de cette ambiguïté précisément dans le but de filmer d'un autre angle.

Par la suite, avec *Libre te quiero* et *El astillero (Disculpen las molestias)* nous traiterons de la place des caméras dans l'espace public. Tous deux filment des espaces malmenés, dans des contextes très différents. En filmant la façon dont le 15-M a bousculé l'image de la Puerta del Sol, B. Martín Patino s'empare d'un geste iconoclaste, il le fait sien. A. Zapico, quant à lui, exploitant toute la puissance des miroirs qui reflètent les grues des chantiers, met en regard deux histoires.

Enfin, nous approfondirons encore ces jeux de réflexion en étudiant comment les films se positionnent par rapport à des représentants en représentation. La place de la caméra est ici fondamentale. Comment éviter de leur servir de caisse de résonance ? Prendre du recul s'avère une tâche bien difficile.

Chapitre 1 :

« Voir » et « pouvoir » rappel théorique

Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage intitulé *Quand les images prennent position*, cite la préface du *Journal de travail* de Bertolt Brecht écrite par Ruth Berlau. Voilà ce qu'elle dit à propos de l'exercice de mise à distance des images opéré par l'écrivain dans son journal de travail :

Pourquoi présenter juste maintenant ces sombres images (*diese düsteren Bilder*) à nos ouvriers de l'industrie nationalisée, à nos paysans coopérateurs, à nos intellectuels constructeurs, et pourquoi enfin à notre jeunesse qui jouit déjà des premières rations du bonheur ? Quiconque oublie le passé ne saurait lui échapper. Ce livre veut enseigner l'art de lire les images (*diese Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen*). Le non-initié déchiffre aussi difficilement une image qu'un hiéroglyphe. La vaste ignorance des réalités sociales, que le capitalisme entretient avec soin et brutalité, transforme des milliers de photos parues dans les illustrés en de vraies tables de hiéroglyphes, inaccessibles au lecteur qui ne se doute de rien.²⁹

Affirmer que les images sont des hiéroglyphes revient à postuler qu'il n'y a jamais aucune évidence dans une image. Détachée de son contexte, elle perd tout ou partie de son sens, elle devient rapidement illisible ou pour le moins indéchiffrable. Mais surtout, de l'avis de Ruth Berlau, le capitalisme participe de cet obscurcissement de l'image, il l'entretient, notamment du fait du déferlement même des images. Il joue avec la pulsion scopique, il attise la curiosité, déchaîne les penchants morbides. En résumé, il sollicite davantage le désir de voir que celui de comprendre et maintient ainsi les lecteurs à distance des « réalités sociales ». Ainsi, au-delà des difficultés que pose la lecture de l'image, y a-t-il une évidence de ses affinités avec les formes de pouvoir.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 35.

1. Le déferlement des images

Cette idée a été au cœur des réflexions de Jean-Louis Comolli. Pour lui, « voir » et « pouvoir » sont intimement liés. La question du « voir » est en permanence traversée par la question du « pouvoir » et de, la même manière, la question du « pouvoir » est en permanence traversée par la question du « voir ». L'association des deux termes peut être déclinée de plusieurs manières, toujours complémentaires. Le simple fait d'aller voir, de se déplacer – que ce soit du côté du réalisateur et de ses équipes ou du côté du spectateur qui va voir le travail qui résulte de ce qui a été vu – est pénétré de questions liées au pouvoir. Voir implique de prendre position. La question du voir et du pouvoir est à formuler de façon modale, en termes de « pouvoir voir ». « Voir » et « Pouvoir », lorsqu'ils s'associent, suggèrent qu'il y a bien d'abord un « pouvoir voir », donc des conditions liées à cette action. La question n'est pas « qu'est-ce que nous voyons ? » mais bien « que pouvons-nous voir exactement ? » – question particulièrement épineuse à l'heure du spectacle généralisé – :

Devant les mille millions d'écrans de télévision allumés nuit et jour autour du monde, comment parler, dire, entendre, comment voir, même ce qui nous arrive, et comment le représenter sans ajouter la vanité d'un bruit au bruit des vanités ?³⁰

La question que pose le critique et cinéaste J.L. Comolli fait écho au travail de B. Brecht tel que décrit par G. Didi-Huberman. Chez eux, il existe un doute fondamental face aux images. Leur défilement effréné à l'ère des journaux illustrés est devenu vertigineux à celle de la télévision et de l'explosion d'internet. D'où cette nécessité de se poser la question de la place des images (documentaires) dans un monde d'images. Comment ne pas être pris soi-même dans le vertige du vide, celui-là même qu'entretient une télévision tout occupée à engranger des recettes publicitaires ?

La télévision est une présence obsessionnelle dans les films. Intervenant lors d'événements souvent hyper médiatisés, les caméras et les micros sont omniprésents, à la demande même de ceux qui ont organisé les mouvements de protestation. Leur existence leur garantit une visibilité, essentielle pour obtenir gain de cause. En même temps, comment ne pas se brûler à la lumière des projecteurs ? Cette question est à poser à deux niveaux bien distincts :

³⁰ Jean-Louis Comolli, *Voir...*, *op. cit.*, p. 8.

- Pour ceux qui dirigent le mouvement, il s'agit d'être présent sur la scène médiatique sans être débordée par elle. L'équation est difficile. *El efecto Iguazú* en fournit un exemple. Les occupants du Paseo de la Castellana ont réussi à faire venir la SER sur le campement. Mais celui qui prend la parole, c'est José María Fidalgo, secrétaire général de CC.OO, figure syndicale médiatique. Or celui-ci est immédiatement pris en défaut par El Gran Wyoming : à l'antenne Fidalgo soutient la version officielle.

- Pour les opérateurs, il s'agit également de savoir se positionner. Il faut trouver la bonne distance et la bonne place. À la même place que les caméras de télévision on les confond – certains se sont plu à en jouer, tels les opérateurs du *Discusión*¹⁴ –. Trop loin, ils manqueraient l'instant décisif. Cependant, couvrir l'évènement ne garantit pas de tout comprendre. Le temps est ici un allié précieux, il est l'atout majeur du documentaire. Après que les chaînes de télévision ou de radios sont parties, les équipes restent. Elles continuent à filmer et à voir.

2. Le réel comme butoir

Or, pour J.L. Comolli, deux facteurs sont déterminants pour continuer à voir. Il faut être conscients que les images ne sont que des images et, en même temps, il faut toujours porter attention au « réel », que l'auteur définit comme « ce sur quoi les pouvoirs ne cessent de buter »³¹. Le « réel » est toujours susceptible de démentir les images, les propos, les colportages, les rumeurs, lancés à l'emporte-pièce ou savamment construits de manière à se substituer à la réalité dans toute sa complexité. Nous en avons de multiples exemples dans notre corpus. *200 km.*, toujours, seconde incursion filmique dans l'affaire de la liquidation de l'entreprise Sintel, montre comment la réalité du désœuvrement des travailleurs à qui des solutions avaient été promises dément le discours officiel qui consiste à affirmer qu'une sortie de crise avait été proposée. Tout au long du film, tous ne cessent de répéter, face caméra, face aux journalistes, faces aux micros, que c'est un mensonge. Les autorités ont toujours refusé de présenter les documents officiels. Images et discours butent bien contre le réel. Ils butent contre ses affirmations qu'ils ne peuvent démentir mais qu'ils peuvent tenter d'étouffer par mille et un moyens. *200 km.* fait état d'une guerre des nerfs gagnée par le pouvoir. On a poussé les travailleurs limogés de Sintel dans leurs derniers retranchements, par le silence, par l'intimidation, par la guerre médiatique.

Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala, sont une épine dans la chaussure du pouvoir. Il n'est pas un document qui ne soit lu, décortiqué et commenté par les

³¹ *Ibid.*, p. 9.

syndicalistes. Ils questionnent en permanence le discours officiel, celui qui consiste à dire que les chantiers ne sont plus viables, que les travailleurs coûtent trop cher ou qu'ils ne sont pas compétitifs. A. Zapico, lorsqu'il filme les grues en reflet dans les miroirs des bâtiments construits à l'endroit des anciens chantiers, relaie leurs interrogations. Il désigne l'objet du de la discorde.

J. Jordà, dans l'épisode Juan Manzanares, prend le risque d'aller de l'autre côté de la vitrine, là où les caméras de télévision n'ont pas pu aller. Il fait un pas du côté de J. Manzanares, accompagné de Mateu Seguí, son guide dans l'entreprise. Ainsi apporte-t-il des nuances à la version officielle, celle du gouverneur héros, pour montrer une autre version de la réalité. Plus exactement il la fait voir du point de vue d'une gauche radicale déçue par la Transition. Alors, soudain, la version officielle, celle de la Transition modèle, sans être contredite est relativisée.

3. Mettre à distance

Si le réel est susceptible d'insuffler le doute, il revient donc au cinéma de devenir « l'arme ou l'outil qui – de l'intérieur – permet de démonter les constructions spéculaires »³².
Montrer n'est pas un acte anodin :

Si nous sommes spectateurs, c'est que nous sommes engagés dans une *pratique* du cinéma et pas seulement sujets du spectacle. Il n'est pas indifférent de disposer d'un instrument de représentation – historiquement défini, c'est-à-dire analysable – qui nous fait voir comment se montrent les pouvoirs, comment ils se mettent en scène, comment ils nous regardent. D'être devenu lui-même l'un des modes majeurs du *pouvoir de montrer* n'empêche nullement le cinéma de nous rendre perceptibles ses propres limites, de désigner le non-visible comme la condition et le sens du visible, de s'opposer par là au postulat d'une visibilité généralisée. C'est bien le cinéma – et non la télévision – qui montre quelles sont les limites du pouvoir de voir.³³

Les images, les discours, les lieux, nous offrant un reflet de la façon dont les instances de pouvoir – publiques ou privées – nous regardent, sont susceptibles d'être isolés, d'être décortiqués, d'être mis à nu. Le cinéma rend visible ses artifices. Il a pour mission de mettre en miroir pour mieux déconstruire les apparences, quitte parfois à être pris au piège dans ce miroir. Se déplacer, pour filmer d'un autre angle, pour voir autrement, ne garantit pas toujours de voir différemment. Il en va de même pour les discours : car, paradoxalement, il n'est pas aisé de se défaire du regard méprisant de l'Autre. Isadora Guardia, par exemple, prend souvent des situations identiques, car déjà filmées d'un autre point de vue. Elle filme son sujet

³² *Ibid.*, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 8.

tout en filmant les autres en train de filmer. Il y a dans ce geste une évidente mise en abîme. Mais y a-t-il pour autant mise à distance ? Dans *200 km.*, lors d'une des étapes dans un des villages du parcours, un homme accueille les marcheurs. Il prononce un discours accusateur. Cependant, tout en accusant, il reconduit très exactement la façon dont les pouvoirs regardent les travailleurs limogés de Sintel. Il leur renvoie non une image d'eux-mêmes – des gens en action – mais bien celle de victimes.

4. Décomposer, recomposer

Aussi revient-il au cinéma de déconstruire puis de remonter pour son propre compte afin de mieux exposer au spectateur le résultat de ses investigations. Nous empruntons, en la détournant, la triade de G. Didi-Huberman qui à propos du journal de B. Brecht s'exprimait en ses termes :

Bref, s'il ne travaillait jamais sans prendre position, il ne prenait jamais position sans chercher à savoir, ne cherchait jamais à savoir sans avoir sous les yeux les documents qui lui semblaient appropriés. Mais il ne voyait rien sans *déconstruire* puis *remonter* pour son propre compte, afin de mieux l'*exposer*, la matière visuelle qu'il avait choisi d'examiner.³⁴

G. Didi-Huberman rejoint pleinement J.L. Comolli, plus exactement J.L. Comolli, en tant que théoricien et cinéaste, rejoint B. Brecht qui, selon les observations de G. Didi-Huberman, pratiquait ce doute face à l'image comme un exercice tout à la fois d'engagement et de création, les deux étant indissociables. Il a cette conscience partagée que :

Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu'elles suscitent en tant que clichés visuels.³⁵

G. Didi-Huberman, interprétant toujours le projet brechtien, ajoutera que pour « savoir il faut se tenir dans deux espaces et deux temporalités à la fois »³⁶. Il explicite une idée contenue dans chacun des auteurs dont nous avons cité les travaux : celle de la distance. Les deux temporalités dont parle Huberman supposent deux gestes dialectiquement liés. D'une part, « il faut s'impliquer, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher » – c'est cette attention portée au réel comme facteur de dérèglement dont parlait J.L.

³⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

Comolli- ; d'autre part, « il faut aussi – parce que trancher l'implique – s'écarter, violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écarte de sa toile pour savoir où il en est de son travail. »³⁷. Et d'ajouter :

On ne sait rien dans l'immersion pure, dans l'en soi, dans le terreau du *trop-près*. On ne saura rien, non plus dans l'abstraction pure, dans la transcendance hautaine, dans le ciel du trop loin. Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est approche autant qu'écart : approche avec réserve, écart avec désir. Il suppose un contact, mais il le suppose interrompu, si ce n'est brisé, perdu, impossible jusqu'au bout.³⁸

G. Didi-Huberman, dans son essai sur le *Journal de travail* de B. Brecht, célèbre la position de l'exilé, à distance géographiquement et néanmoins impliqué. Dans la distance il ne cesse de s'informer, de se documenter. Mais à la distance obligatoire, imposée, s'ajoute celle de l'œil critique. Brecht prend ces distances avec les images qu'il découpe et collectionne, il compose des épigrammes ironiques, il les met en regard. En somme, dans cette distance définitivement installée, il prend position.

5. Prendre le temps, prendre de la distance

Cet argument de G. Didi-Huberman peut être encore enrichi en y intégrant la dimension temporelle que nous évoquions plus haut. Ce que disent du documentaire François Caillat, Laure Delessale, Jean Lassave et Nicolas Stern, cinéastes et organisateurs des entretiens qui ont eu lieu sur le thème « Filmer le passé dans le cinéma documentaire », permet d'insister sur ce décalage temporel consubstantiel au métier de documentariste :

Les cinéastes s'expriment toujours après coup. Comme les historiens qui parlent quand c'est déjà fini, presque réglé, en cours d'être passé – plus ou moins bien passé –. Aux historiens, la raison commande un tel délai. Pour réfléchir à ce qui s'est passé, il faut attendre que cela soit passé. Difficile d'allier les deux, de vivre l'événement et d'en faire l'analyse distanciée. D'ailleurs on n'est jamais sûrs que le dit « événement » en soit un, qu'il mérite de passer à la postérité – même si parfois, quand l'époque est agitée et l'émotion intense, on a le sentiment grisant de vivre l'Histoire –. Les historiens ne vivent pas l'Histoire, ils réfléchissent sur l'Histoire. Ils ne sont pas des chroniqueurs de l'actualité. À peine contemporains de leur propre pensée.

Pas plus que les historiens, les cinéastes n'ont vocation à vivre l'instant. Ni témoins du réel, ni réels observateurs des événements en cours. En filmant, ils créent de la distance et prennent du recul. Ils refabrique l'espace et le temps en déplaçant l'événement ailleurs et plus tard, c'est-

³⁷ *Ibid.*, p. 11, 12.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

à-dire sous forme d'un récit travaillé. Ils scénarisent le réel à l'aide de médiations techniques qui font écran.³⁹

Le temps installe une distance. Or c'est dans cette distance que peut advenir une prise de position, y compris si beaucoup de temps a passé, y compris si quelque chose s'est rompu. Peut-être la rupture est-elle la condition même pour recommencer à voir. L'entreprise de J. Jordà en témoigne : vingt-cinq ans ont passé depuis l'épisode de reprise et la liquidation définitive de Numax. Évidemment, personne ne peut revenir sur le passé, au sens de le refaire, ni même l'exhumer complètement. Quelque chose est effectivement brisé⁴⁰. Et pourtant l'épisode de la Numax est bien un événement qui mérite de passer à la postérité, non pas pour ce qui s'y est passé en soi, mais plutôt à cause de la capacité qu'a cet événement de nous parler d'une époque. L'événement Numax devient tel (redevient tel, devrait-on dire) à partir du moment où est interrogé son pouvoir de nous faire voir quelque chose du présent. Les sentiments de désillusion, de mélancolie, de nostalgie, amènent à faire un bilan des années de Transition, à soulever des paradoxes (N'était-on pas plus libre avant, sous la dictature ?), à réfléchir à l'état de la Démocratie et de l'engagement à vingt-cinq ans de distance.

Au contraire, pour ce qui est des rapports avec la fiction, le temps permet de redonner à celle-ci un caractère documentaire, effaçant ainsi la supposée différence qu'il y aurait entre les deux. Dans un certain nombre de films, la fiction est une source d'informations, elle vient en soutien des témoignages, des archives photographiques ou documentaires.

Flores de luna en offre de nombreux exemples. *Surcos* (Antonio Nieves Conde, 1951) ou *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952), en tant que films sur les quartiers périphériques, concordent avec la réalité de ce qu'ils furent. L'histoire du Père Llanos trouve son pendant dans celle du Padre José (Adolfo Marsillach), sans que l'on sache exactement quelle histoire a inspiré l'autre. Sûrement sont-elles concomitantes. L'exemple de José Ramírez est encore plus frappant. Son histoire personnelle concorde pleinement avec la fiction imaginée par Vittorio De Sica dans *Il Teto*. Il livrait du matériel la nuit, à l'époque où fleurissaient les constructions illégales, et ce, alors qu'à la même époque, dans un endroit différent, en Italie, dans la banlieue de Rome, il se passait exactement la même chose. Il fallait deux films pour rappeler et rapprocher ces deux réalités. La fiction est un document comme un autre.

³⁹ Pierre Beuchot *et. al.*, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, Paris, L'Harmattan et ADDOC, « cinéma documentaire », 2003, p. 9.

⁴⁰ « ¿Desde qué lugar se puede articular hoy un nuevo discurso cinematográfico? Acaso desde la reescritura y siempre, parece evidente, desde la lógica del duelo. », Fran Benavente, « La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada* », in Alfonso Crespo (coord.), *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*, Sevilla, GPS, 2006, p. 96.

Mieux, *El Astillero (Disculpen las molestias)*, non content de confirmer la dimension documentaire de *Los lunes al sol*, lui confère une dimension prophétique. L'idée d'une condamnation de Santa (Javier Bardem) pour la destruction d'un lampadaire a devancé la réalité : Cándido et Morala furent jugés et condamnés pour la destruction d'une caméra de circulation lors de manifestations. Le film a devancé la réalité mais il ne l'a pas dépassée : Santa fut condamné à une amende, les deux syndicalistes furent incarcérés !

Mais si la fiction est un documentaire comme un autre, elle n'instaure pas nécessairement de rupture. D'où la mise à distance de la fiction non dans sa dimension documentaire mais bien dans sa dimension idéologique. Car montrer n'est jamais un acte anodin. Même en montrant, il se peut que rien ne soit montré. L'image en elle-même n'est rien. Elle ne dit rien. Elle est un hiéroglyphe qui demande à être déchiffré ou pour le moins interrogé. Cela valait pour les illustrations des journaux, et cela vaut également pour la fiction :

Le cinéma n'est pas la vie, et son avenir n'est pas d'en contrefaire tous les traits. La promesse du 7^e art est dans le sens (cadre et montage) qu'il sait tirer de la vie ou peut lui donner, documentaire ou fiction.⁴¹

François Niney donne une dimension très générale à ses propos. Il joue sur le mot « vie ». Affirmer que « le documentaire n'est pas la vie », revient à dire que le cinéma connote plus qu'il ne dénote. Les images sont aussi arbitraires que les mots, fictionnelles ou documentaires. Il n'y pas une image plus vraie que l'autre. Pas un film plus vrai que l'autre.

En revanche il y a bien des pratiques de la fiction et des pratiques du documentaire. Les films de fiction – en particulier ceux qu'on a l'habitude de qualifier de sociaux –, entérinent des clichés. Ils sont pris au piège de leur timidité.

Or, une image prise sans distance est une image dangereuse, quelle que soit son origine. Pour qu'il y ait cinéma politique, au sens d'un cinéma qui remet en cause le discours officiel, les versions officielles ou tout simplement convenues, acceptées sans débat, il faut une réflexion sur la visibilité. L'image appelle une distance, un travail, de manière à faire émerger des formes susceptibles de nous faire voir autrement. Pour pouvoir montrer quelque chose il faut une conscience des limites de l'image et des pouvoirs du cinéma comme outil de déconstruction/reconstruction.

⁴¹ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 183.

Chapitre 2 :

Documentaire et fiction : dialogues

Le cinéma dans son ensemble étant traversé par une multitude de questions de société, il est évident que documentaires et fictions sont amenés se rencontrer. Ils traitent les mêmes sujets, de manière plus ou moins étendue. Sur une même période, parfois très courte, les sujets se recoupent. *Flores de luna* fait écho à de très nombreuses fictions ayant pour théâtre les quartiers périphériques de grandes villes, comme *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), *Mi dulce* (Jésus Mora, 2001), *Héctor* (Gracia Querejeta, 2004), *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), *A golpes* (Juan Vicente Córdoba, 2005), *La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006) ou encore *El truco del manco* (Santiago A. Zannou, 2008). *Portmán, a la sombra de Roberto*, qui fait état de préoccupations écologiques, peut être mis en parallèle avec *Cenizas del cielo* (José Antonio Quirós, 2008) ou encore à *¿Para qué sirve un oso?* (Tom Fernández, 2011). *Veinte años no es nada*, qui convoque le souvenir d'une époque de résistance politique à la fin des années 60 et au début des années 70, renvoie à *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000). Les films de la « trilogie Sintel » coexistent quant à eux avec ceux qui dépeignent soit des conditions de travail « violentes » – *Smoking room* (Julio Wallovits et Roger Gual, 2002), *Casual day* (Max Lemcke, 2007) – soit l'application de politiques néolibérales – *El regalo de silvia* (Dionisio Pérez, 2003) – soit encore le chômage – *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *53 días de invierno* (Judith Colell, 2006) –. Ces mêmes films coïncident également avec *El astillero (Disculpen las molestias)* qui recoupe en grande partie les mêmes thèmes. *15M Libre te quiero*, enfin, qui filme une population avide d'un autre système, pourrait rejoindre *El taxista ful* (Jo Sol, 2005) ou encore *Terrados* (Demian Sabini, 2011).

Ainsi, le cinéma, documentaire ou fiction, filmant toujours quelque chose de nos sociétés – ses lieux, ses habitudes, ses mœurs – pourra toujours devenir une source documentaire :

Bien se sabe que una película de ficción nunca dejará de ser un documental, o sea una representación de la realidad. *Bienvenido Mr. Marshall* dice mucho más sobre la España de los años cincuenta que cualquier NO-DO de aquellos tiempos.⁴²

En effet, *Flores de luna* dialogue avec deux films de Vittorio De Sica, *Le toit* (1951) et *Miracle à Milan* (1954), mais également avec *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) et *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia Mingarro, 1952) ou encore *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), et utilise leurs images pour illustrer la reconstruction du passé du quartier du Pozo del tío Raimundo. De la même manière, *El astillero (Disculpen la molestias)* utilise *Los lunes al sol* comme source documentaire, lequel utilise des images documentaires qu'Aranoa avait tournées par lui-même de manière à nourrir sa fiction, lesquelles sont aussi utilisées dans *El astillero* pour recomposer l'épisode du renvoi des intérimaires. Cette boucle nous signifie que, d'une certaine façon, les documentaires sont le prolongement de la fiction et inversement.

Pourtant, si la relation est bien celle d'hommage et de dette, il existe aussi des gestes de différenciation. Car si documentaire et fiction ne s'opposent pas d'un point de vue strictement théorique, en revanche, ils s'opposent du point de vue des pratiques. Il ne s'agira donc pas de dire que la fiction n'est pas le documentaire ou inversement, mais de comprendre comment l'un prend position par rapport à l'autre, de manière à dessiner des relations complexes faites de convergences et divergences.

1. Fiction et documentaire, l'exemple des films de Fernando León de Aranoa

Barrio, tout comme *Los lunes al sol*, ont une évidente dimension documentaire. L'entame des deux drames est similaire. Les génériques de chacun d'eux se composent d'une série de plans tournés lors des repérages. Au seuil du film, au moment de ce premier contact entre nous et les images, une série de vues des quartiers prises sur le vif propose : des gamins qui marchent dans la rue, deux hommes qui semblent discuter vertement au milieu de la rue, un homme plutôt âgé assis par terre, tel un mendiant, un plan sur la façade d'un immeuble, un gamin en béquilles qui traverse la route puis un homme qui demande l'aumône à un carrefour, une femme qui promène son chien, des enfants qui jouent au ballon sur un terrain vague au pied des immeubles, des barres d'immeubles, une femme en train d'étendre son linge à la

⁴² Jean-Claude Seguin, « El documental español del tercer milenio : las formas de la transgresión », in Burkhard Pohl, Jörg Türschmann (coord.), *Miradas globales*, Madrid, Iberoamericana/Francfort, Vervuert, 2007, p. 57.

fenêtre, une femme avec un caddie qui marche au pied d'un immeuble, trois jeunes hommes en jean, tee-shirt, casquette, dont un avec un skate-board qui marchent le long des voies de chemin de fer, un laveur de pare-brise, deux jeunes très semblables à ceux décrits précédemment – un des deux portant un énorme poste de radio – un groupe d'hommes installés sur un terrain vague, des personnes assises contre un mur, dont deux sous un drap, un jeune homme au milieu de décombres parmi lesquels on distingue des matelas crasseux, une jeune femme qui vend des journaux à un feu de circulation, un plan sur les fenêtres des immeubles, un groupe de personnes âgées assises sur des chaises pliantes, en ligne, contre un mur de brique, un groupe de gitans qui jouent un numéro de cirque avec une chèvre équilibriste, une femme âgée qui fouille dans les poubelles, trois hommes qui préparent leur matériel pour aller laver des pare-brises, un homme qui traverse un terrain-vague, deux hommes au pied d'un grand pylône électrique, lui-même situé au pied des immeubles, deux voitures – dont une de police et des gens autour – un enfant contre un poteau et deux jeunes qui déambulent sur un trottoir, enfin, d'innombrables barres d'immeubles.

Dans cette série de plans, la localisation précise des lieux compte moins que les marqueurs d'un phénomène urbain : voitures, rue, routes, voies de chemin de fer, trottoirs, terrains vagues, immeubles, poubelles et graffitis. Toutes ces images montées les unes à la suite des autres donnent une vision impressionniste des quartiers. Elles appartiennent à un travail de repérage, c'est-à-dire de captation et d'accumulation d'instantanés qui sont autant de « tableaux » qui aideront à la composition de la narration à venir. Tous ces instantanés volés caméra à la main, en voiture, ou à pied, à distance ou de près, seront disséminés tout au long du film. Ils composent cette trame de fond sur laquelle sera composée l'intrigue.

Le changement majeur entre ces plans liminaires et les plans qui composent la diégèse du film, nous est indiqué par la soudaine stabilité de la caméra. Pendant le générique, la caméra tremble, l'opérateur tourne brusquement, s'attarde sur un détail alors qu'il est embarqué dans un véhicule, fait des zooms avant enchaînés à des zooms arrière. Pendant le récit les tremblements disparaissent et la relation au monde est modifiée : dans le générique, malgré l'évidence de la présence des gens, tout semble échapper, chaque personne filmée représente une piste narrative possible qui s'évanouit dans un *cut* ; dans la diégèse le monde est là, posé, inamovible, tous ces gens, tous ces lieux, toutes ces situations sont passées au second plan et n'existent que dans la mesure où les protagonistes les font exister.

Dans *Los lunes al sol*, le dispositif est semblable mais le rapport est différent. Le générique se fait également à partir d'images documentaires. Pourtant, à bien y regarder, nous

pouvons déjà entrevoir des différences : la caméra est beaucoup plus stable ; elle ne flâne pas à la recherche de détails « vrais » ; une opposition est suggérée par les effets de montage. L'ensemble des 36 plans qui composent le générique présente des divisions assez claires. Dans le générique de *Barrio*, au contraire, les images avaient un caractère aléatoire, des changements d'échelle brusques se produisaient ainsi que des sauts d'un lieu à l'autre ou d'une catégorie de personnes à une autre. Les plans 1 à 7 montrent le défilé des travailleurs par les rues d'une ville. Sur une banderole, est inscrit : « Astilleros ayudas ». Les CRS (Anti disturbios) qui encadrent la manifestation sont partout. Au plan n°8, se produit à la fois une ellipse et une rupture. Les policiers sont intervenus et en conséquence la situation s'enflamme, au sens propre comme au sens figuré : les manifestants disposent des pneus et les brûlent. À partir du plan n°17, une troisième séquence commence. Il s'agit dans cette série de plans de montrer comment l'opposition entre les policiers et les manifestants se transforme en véritable guérilla urbaine. Enfin, la séquence se termine par une série d'images sur les conséquences de cet affrontement : arrestations, blessés, étouffement à cause des gaz lacrymogènes. Tout au long de ces 36 plans nous avons une progression temporelle et une sorte de micro narration : une situation initiale, un basculement, des oppositions, et une situation finale sensiblement différente à celle du commencement. Cette mise en récit d'un épisode d'affrontements entre travailleurs des chantiers navals et force de l'ordre, suppose un dispositif complexe. En effet, l'impression donnée par ces deux minutes de récit, est celle d'une continuité dans le temps. Tout semble se passer le temps de quelques heures. L'enchaînement logique – manifestation pacifique, échauffement, guérilla urbaine – donne l'illusion d'une escalade rapide de la violence.

Dans ce prologue de *Los lunes al sol*, la mise en scène de l'opposition passe notamment par de faux champs/contrechamps. Ce sont des faux contrechamps car à un plan donné ne succède pas exactement le point de vue inverse. Peu importe l'axe de translation. En revanche, les points de vue alternent. Tantôt la caméra se situe du côté des forces de l'ordre, tantôt du côté des manifestants ; tantôt elle observe les policiers tirer des gaz lacrymogènes, tantôt elle observe les manifestants répliquer avec des lance-pierres. D'où un sentiment de simultanéité dans les actions ou tout au moins la sensation d'un enchaînement naturel : l'action des uns répond à celle des autres, comme dans la réalité, une réalité condensée, certes, mais sensible, palpable. Il en résulte un sentiment d'ubiquité de la caméra. Elle est absolument partout. Qu'elle filme de près ou de loin, d'en haut ou d'en bas, d'un côté ou de l'autre, la caméra est omniprésence et par là elle donne cette impression d'omniscience.

Par rapport à *Barrio*, la relation de la narration au générique s'en trouve considérablement modifiée. Il ne s'agit plus dans *Los lunes al sol* de dessiner une relation spatiale d'inclusion, comme ce fut le cas dans *Barrio*, mais bien une relation temporelle de succession. Le prologue de *Barrio* sert à dessiner un espace réel, à peine transfiguré – celui des quartiers – pour y implanter des personnages ; le prologue de *Los lunes al sol* utilise des événements qui ont effectivement eu lieu (l'affrontement des salariés des chantiers navals) comme point de repère temporel. La narration nous situe dans l'après des affrontements, après la bataille perdue des salariés contre les autorités, alors que les travailleurs sont au chômage. La période qui succède au conflit devient ainsi le noyau central du drame. Les conditions qui ont mené les ouvriers au chômage sont à peine esquissées. D'ailleurs, le lieu effectif des affrontements – la baie de Gijón – a été déplacé, comme s'il était secondaire par rapport à la peinture du chômage⁴³.

Que la relation entre le prologue et la narration soit d'ordre temporel ou spatial, il existe des ponts permanents entre les deux. La « réalité » y est considérée soit comme réceptacle d'une histoire à caractère symbolique soit comme source à partir de laquelle peut s'effectuer une généralisation. Dans les deux cas, il n'y a que des ruptures de style. L'image ne tremble plus. Les caméras filment dans des formats et des conditions de lumière qui permettent des images plus « propres ». Le pacte avec la réalité reste en revanche le même. Fiction ou documentaire, la réalité des quartiers reste identique : on y retrouve les voitures, les rues, les routes, les voies de chemin de fer, les trottoirs, les terrains vagues, les immeubles, les poubelles et les graffitis. Fiction ou documentaire, la situation des chômeurs est mise en perspective par rapport à cette histoire des chantiers navals. Nombre de séquences maintiennent ce lien avec l'extra-filmique. Elles sont disséminées tout au long de *Los lunes al sol*. La comparution devant les juges (16min 51s) est l'occasion de mettre en perspective la situation de Santa par rapport aux faits : il est dit de son acte – avoir endommagé le mobilier urbain, plus concrètement, avoir détruit un lampadaire –, qu'il s'est produit lors des manifestations qui ont suivi le renvoi de 200 travailleurs. L'épisode des manifestations est

⁴³ « C'est donc à partir de ce socle documentaire montrant une action collective, que l'on va extraire les destins individuels auxquels nous nous identifierons probablement pendant le reste du film. La séquence du *trasbordador* elle-même, qui ouvre la fiction après la longue ellipse signalée par le metteur en scène, viendra la clôturer, montrant les mêmes personnages, qui ont « emprunté » le bateau durant la nuit, immobilisés au centre de la *ría* au petit matin, alors que la file d'attente s'allonge sur le quai. Fernando León nous offre ainsi une belle structure en chiasme, mais surtout, il se fait l'écho d'une seconde lutte ouvrière, celle des travailleurs des chantiers navals de Vigo, la ville où ont été tournées presque toutes les séquences. », Jacques Terrasa, « Rites et rythmes dans deux *incipit* de films de Fernando León », *Cahiers d'études romanes*, n°19 (nouvelle série), Université de Provence, 2008, p. 11. <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1944>> [consulté le 27.02.2018].

rappelé ensuite de par la présence des graffitis sur les murs des chantiers⁴⁴ (24min 00s) et encore lors de la dispute entre Santa et Reina dans le bar. Là, les manifestations sont mises en perspective par rapport à un événement précis qui lui succéda, l'acceptation ou non d'un plan social proposé par l'entreprise, plan qui fut accepté par un certain nombre en échange d'une indemnisation de 8.000.000 de pèsètes (soit 50.000 euros). La dispute entre Santa et Reina et l'échange quant aux choix personnels de chacun permettent d'envisager les affrontements avec la police comme un événement clé. Il s'agit, d'après les dires de Santa, du dernier instant de solidarité avant le démembrement définitif du chantier. Une fois le premier plan social signé, le second devait irrémédiablement réduire le nombre des travailleurs et diminuer leur capacité de mobilisation, et ce jusqu'à la fermeture définitive.

L'ensemble de ces faits reconstitué par le film appartient à l'extra-filmique. Ils sont vérifiables. Les violents affrontements entre la police et les travailleurs peuvent être situés entre la fin de l'année 1999 et le début de l'année 2000. Les syndicats des chantiers navals se mobilisaient chaque jeudi pour que les autorités publiques incitent les dirigeants des chantiers à augmenter leurs carnets de commande de manière à maintenir les emplois dans un secteur déjà durement touché par des plans sociaux⁴⁵. La réponse qui fut apportée par Naval Gijón allait à l'encontre de cette demande puisqu'elle proposait le renvoi de 91 travailleurs intérimaires sur 230⁴⁶. Cette mesure, considérée comme une injure, provoqua une escalade des affrontements et l'occupation durant un mois du chantier naval. À l'issue de ce mois de mobilisation et face à la menace d'une fermeture définitive des chantiers un vote fut organisé, le 13 mars 2000. Aranoa y assista et le filma. Le vote portait sur les propositions des dirigeants : renvoyer 90 intérim, garder les autres en fonction de la charge de travail restante. En échange 200 travailleurs en CDD seraient mis en pré-retraite. S'ouvrait également la possibilité pour les dirigeants de vendre les terrains des chantiers, idéalement situés face à la mer. Le film d'Aranoa, toujours dans la scène du bar, fait allusion à ces projets immobiliers : alors que Reina accrédite la thèse d'une compétition internationale dans laquelle les Coréens seraient supérieurs aux espagnols car capables de produire moins cher, Santa répond que tout

⁴⁴ « Ocorre algo que ya sucedió en *Barrio*, y es que a la gente le preocupa mucho qué imagen va a darse de la ciudad, de su empresa o de su barrio. La fachada del astillero, por ejemplo, no es la fachada real, sino la entrada de otra empresa, y costó mucho que nos dejaran rodar allí porque teníamos que llenarla de pintadas de protesta. », Paula Ponga, Miguel Ángel Martín et Casimiro Torreiro, *Hipótesis de realidad. El cine de Fernando León de Aranoa*, Melilla, Consejería de Cultura/UNED-Melilla, « Aula de Cine », 2002, p. 172.

⁴⁵ Voir par exemple : « Siete trabajadores del Naval de Gijón, heridos en enfrentamientos con la policía », *El Mundo*, 25/11/1999. <<http://www.elmundo.es/elmundo/1999/noviembre/25/economia/astilleros.html>> [consulté le 27.02.2018].

⁴⁶ Javier Cuartas, « Graves disturbios en Naval Gijón, con 19 heridos leves y un detenido », *El País*, 11/02/2000. <https://elpais.com/diario/2000/02/11/economia/950223612_850215.html> [consulté le 27.02.2018].

est affaire de spéculation immobilière. Les terrains valent cher, aussi représentent-ils la possibilité pour les dirigeants de s'enrichir à court terme. La lutte se termina par un vote en assemblée. Ce jour-là le renvoi des intérimaires fut acté.

Los lunes al sol, avec toutes les limites que l'on peut poser, possède une dimension documentaire. Il dialogue avec la réalité extra-filmique. Jacques Terrasa, dans son article « Rites et rythmes dans deux *incipit* de films de Fernando León », allait déjà dans ce sens en rappelant d'ailleurs que le cinéma d'Aranoa se compose autant de documentaires que de fictions :

Relativement autonomes par rapport au récit filmique qui commence ensuite, les deux fragments de cinéma du réel que sont les *incipits* que nous avons étudiés, tissent aussi des liens avec cette facette documentaire de l'œuvre de Fernando León, moins connue que ses films de fiction, mais nécessaire, semble-t-il, à la pérennité d'une pratique cinématographique indéfectiblement liée à la réalité.⁴⁷

Ainsi le cinéma d'Aranoa serait-il nourri d'une pratique documentaire qui informe ses fictions, elle lui permet de donner corps à des personnages qui n'étaient jusque-là, du propre aveu du réalisateur, qu'une idée :

El guión lo teníamos bastante avanzado, pero no sabíamos bien de dónde venían los personajes. Era lógico pensar que procedían del mismo sitio, y de una industria pesada como es la del trabajo en astilleros, pero no tenía todavía muy ubicado su origen. El contacto con ellos durante los disturbios y tanto o más, en sus asambleas, en sus enconadas discusiones sobre si aceptar o no el convenio que les ofrecía la empresa fue definitivo. De ahí salieron muchas cosas.⁴⁸

Les frontières se diluent. Documentaire et fiction ne s'opposent pas.

2. La fiction comme source documentaire

Les documentaires sont également très nourris de fiction. Le fait de filmer dans une société donnée, quel que soit le genre, apporte des informations sur celle-ci : ses coutumes, ses usages et par là ses mentalités. Avec la distance, ces images pourront toujours devenir une source documentaire. D'ailleurs, *Flores de luna* et *El astillero, perdonen las molestias*, dialoguent de manière très explicite avec la fiction.

⁴⁷ Jacques Terrasa, *art. cit.*, p. 20.

⁴⁸ Paula Ponga, Miguel Ángel Martín et Casimiro Torreiro, *op. cit.*, p. 155.

Le cas de *El Astillero (Disculpen las molestias)* est à ce titre particulièrement exceptionnel. En effet, le film d'A. Zapico, non seulement reconnaît sa dette envers *Los lunes al sol*, mais il lui confère une dimension quasi prophétique. Il est commun d'affirmer que la réalité dépasse la fiction. Cette dernière, plus contrainte que la réalité et obéissant à des règles de vraisemblance, serait plus prudente. Or *Los lunes al sol*, film qui joue sur l'absurde, a jusqu'à un certain point rejoint une réalité au caractère tout à la fois surprenant et effarant. Le film est structuré autour d'une ligne narrative secondaire, dépendante du personnage de Santa. Ce dernier fut contraint par le tribunal à payer 8000 pesetas en dédommagement de la destruction d'un lampadaire situé aux abords des chantiers. Ces faits, dans la fiction, se passent dans la continuité des événements décrits plus hauts, soit après l'année 2000.

Dans la réalité, deux des leaders syndicaux des manifestations, Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala, qui inspirèrent au réalisateur le personnage de Santa, furent condamnés en 2007 à trois ans de prison pour avoir détruit pendant les manifestations du 10 mars 2005 « la caja de conexiones del sistema de control de Tráfico por Vídeo en la Plaza de Maximino González »⁴⁹. La fiction annonçait la réalité qui pourtant allait encore progresser de quelques degrés dans l'absurde : la destruction du lampadaire dans le film se résolvait par un dédommagement ; dans la réalité la destruction d'un boîtier de connexion se terminait par de la prison. Fernando León de Aranoa, publia alors dans *La nueva España*, le 18 novembre 2006, une lettre d'appui aux deux syndicalistes. Il concluait de la manière suivante :

Siempre hemos sostenido que la película encontró su alma en Gijón, en el transcurso de aquellas jornadas que compartimos con los trabajadores del Naval, de la mano de hombres como Cándido González Carnero y Juan Manuel Martínez Morala. Su ética del trabajo, sus palabras, están hoy en la película.⁵⁰

F. León de Aranoa présente son film comme un document, comme un témoignage sur des événements concrets. Le film d'A. Zapico lui confère exactement ce même statut. Dans l'ordre de la narration, les séquences utilisées de *Los lunes al sol* sont mises exactement au même niveau que d'autres types d'images. De fait il n'existe pas de rupture entre elles. En effet, A. Zapico, avec d'autres images que celles filmées par Jordi Abusada et Fernando León de Aranoa, rejoue le prologue de *Los lunes al sol*. Après une série de témoignages des jeunes intérimaires, la musique du début du film est reprise et donne le rythme à un montage de plan

⁴⁹ « Condenados los dos sindicalistas que inspiraron 'Los lunes al sol' », *El País*, 20/02/2007. <https://elpais.com/sociedad/2007/02/20/actualidad/1171926004_850215.html>, [Consulté le 28.02.2018].

⁵⁰ *Ibid.*

qui ressemble à s'y méprendre au micro récit qui ouvre le drame d'Aranoa (13min 48s) : il y a d'abord le défilé des manifestants, qui arborent la banderole « Astilleros = ayudas, comité des empresa », et autour les « CRS » en faction, armés de fusils lance-grenades ; après une simple ellipse provoquée par le montage *cut*, les manifestants disposent des pneus et les incendient. Le réalisateur, avec le même don d'ubiquité qu'Aranoa, filme des deux côté l'affrontement à venir. A peine la fumée noire commence-t-elle à envahir le cadre que les premiers gaz lacrymogènes sont lancés, ouvrant ainsi à ce qui sera une véritable guérilla urbaine qui pour l'heure n'occupe qu'un seul plan. Elle sera filmée en détail plus tard. Ici, un fondu au son fait le lien avec les images suivantes. La voix de Santa résonne et annonce la fameuse séquence du bar. Ainsi, une valeur explicative est conférée à *Los lunes al sol* : les propos tenus par Santa justifient, illustrent et prolongent les images des affrontements et les témoignages des intérimaires. La séquence du bar ne trahit en rien les faits. Au contraire, elle en est un résumé assez fidèle. Les personnages perdent de leur caractère fictionnel et s'intègrent parfaitement à la réalité dont F. León Aranoa est le gage. Face caméra, en interview pour A. Zapico, il répète en substance ce qu'il avait raconté à Paula Ponga, Miguel Ángel Martín et Casimiro Torreiro :

Yo creo que cuando fuimos a Gijón, ya teníamos la historia muy pensada, muy armada en nuestras cabezas. O sea existía Santa ya, existían sus compañeros, sus antiguos compañeros de trabajo, no, quizás lo que no había es un sector, sabíamos que eran gente que llevaba muchos años en el paro pero no sabíamos de dónde venían y por allí cuando fuimos a Gijón conocimos a gente así de la naval y de la CCI pues allí encontramos muchas pistas, cosas que podían conformar el pasado de estos personajes.

De la fiction à la réalité il n'y a donc qu'un pas et du documentaire à la fiction, considérée comme documentaire, qu'un pas également. Les frontières se diluent.

Flores de luna, le documentaire de J. V. Córdoba, utilise des images de fictions de la même manière, telles des archives documentaires. Il cite tour à tour *Surcos* (1952, José Antonio Nieves Conde), *Cerca de la ciudad* (1952, Luis Lucía Mingarro), *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1951) *Le toit* (*Il tetto*, Vittorio De Sica, 1956) et enfin *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). Ces cinq fictions apparaissent dans la première moitié du film, c'est-à-dire dans ce moment où le réalisateur s'attache à retracer les grandes étapes de la construction du quartier. Elles sont au nombre de trois :

- le départ des paysans andalous de la ville de Martos ;
- leur arrivée dans cette zone franche qu'était El Pozo del tío Raimundo, une zone proche de la banlieue madrilène mais en dehors du cercle de la ville ;
- la construction d'habitations précaires aux abords des grands ensembles périurbains eux-mêmes en construction et qui devaient absorber l'essentiel de la main d'œuvre ouvrière.

Chaque film documente à sa manière ces différentes étapes. *Surcos*, dont est citée la séquence initiale de l'arrivée du train en gare de Madrid puis une séquence à l'intérieur d'une des maisonnettes de fortune, documente successivement l'arrivée des paysans andalous dans la capitale et les conditions de vie dans les cahutes. *Cerca de la ciudad*, cité trois fois, prolonge *Surcos* en insistant sur les conditions d'hygiène. La première séquence extraite est celle où une femme vide son sceau d'urine au milieu de la « chaussée ». Les deux films de De Sica, bien que filmés en Italie – à Milan pour le premier et à Rome pour le second – font très exactement écho à la situation espagnole : la brève séquence de *Miracle à Milan* donne à voir une configuration des lieux similaire à celle décrite par les témoins de *Flores de luna*. Dans *Miracle à Milan*, la voie ferrée, sur laquelle a été « piquée » l'électricité borde un grand terrain vague sur lequel se sont installés ceux qui sont en marge de la modernité galopante. En fond les grands immeubles d'habitations destinés à abriter la nouvelle population urbaine ferment l'horizon. Dans *Le toit*, le paysage est identique. S'y ajoute un cours d'eau, élément fondamental dans la géographie du lieu car aucune des habitations ne disposait d'eau courante ni même d'un quelconque système d'évacuation des eaux usées.

Cerca de la ciudad, est cité encore deux fois. Il anticipe une histoire qui commencera à peine trois ans plus tard, celle du Père Llanos, laquelle enrichit cet épisode de la construction du quartier. Comme le Père José du film, J.M. Llanos a décidé de s'installer dans les quartiers à la périphérie de la périphérie. La coïncidence de leur destin est assez extraordinaire : ils viennent du centre-ville, ils appartiennent à une classe aisée, ils ont tous deux un réseau de relations bien placées, disposées à les aider, ils ont le désir de vivre selon l'Évangile et d'être éprouvés par la réalité. Sans qu'il soit précisé dans le film quelle est la relation entre les deux, c'est-à-dire si la décision du Père Llanos a été motivée directement par cette fiction⁵¹, le film semble comme le reflet d'une époque. D'ailleurs, le film est bien de son époque, tout à la fois en termes cinématographiques et en termes idéologiques. En termes cinématographiques il s'inscrit délibérément dans la veine néo-réaliste, en termes idéologiques il valide les principes du régime. Au cours de la narration, le quartier s'efface devant le personnage du Père José qui exemplifie avant tout un trajet spirituel et moral. Son personnage offre en la personne de l'Église un père de substitution aux enfants pauvres du quartier dont les pères biologiques sont montrés comme des criminels, des ivrognes, des

⁵¹ Dans une des archives du film le Père Llanos justifie ainsi son choix (50min 19s) : « En mi afán de novedades, y mi hartura de la burguesía, yo soy un burgués de nacimiento y de todo, pero estaba harto de aquel mundo universitario y por venir a redimirme de aquello, picado por el Evangelio sin duda alguna, o por la gracia o como quiera llamarlo, y picado por el afán de novedades y de teatro... (fin inaudible) ».

ignares et des païens (qui finalement seront touchés par la grâce). L'Église, quant à elle, est l'alliée d'un État absent. Il lui revient de continuer sa mission traditionnelle d'auxiliaire des pauvres, des orphelins et des infirmes, aidée par la charité des classes les plus aisées. Le film fait ainsi de l'Église le pilier de la cohésion sociale.

Au contraire, c'est en tous les cas le point de vue donné par *Flores de luna*, le Père Llanos est dépassé par le quartier. Il le confesse lui-même, il aurait voulu être comme les autres mais il n'a jamais pu. Ils étaient communistes. Lui non. Il voulait se fondre dans la masse, être la masse, mais il est resté le Père Llanos, un peu au-dessus des autres, toujours à part. En tous les cas le Père Llanos n'est pas le Père José. Les deux ont nombre de points communs – nous les avons évoqués – auxquels il faut ajouter le désir de fournir aux enfants une éducation et un métier. Pourtant le Père José est l'incarnation même de l'institution et d'une vision conservatrice de la société, alors que le Père Llanos est montré comme en rupture avec l'institution dans la mesure où il a accompagné les mouvements d'opposition au régime.

Une séquence de *Madregilda* met en scène un groupe de jeunes hommes en tenue militaire ou paramilitaire. Avant d'asperger l'affiche du film *Gilda* (Charles Vidor, 1946) projeté au « Cine Luz », ils crient :

- ¡Por España! ¡por Cristo! ¡por el Imperio! ¡Viva Franco!
- ¡Viva!
- ¡Arriba España!
- ¡Arriba!

Les propos du Père Llanos – sa voix se fait entendre sur la fin de la séquence –, soulignent combien il fut marqué dans sa jeunesse par le national catholicisme, au point de participer à des actions de rue (48min 25s) :

Yo tomé parte también en todas aquellas bandas. Animé aquellas bandas, (difficilement audible) lo del cine... Que destruyamos las carteleras de *Gilda*, aquello de *Gilda*, con Sánchez Mazas y compañía. Eran unas bandas imponentes, de agresividad contra todo lo que creíamos inmoral, separando parejas y rompiendo postales, rompiendo carteleras, asaltando sinagogas, todo aquello sí, si hay que acusarse pues « *Ecce...* » (citation latine difficilement audible). Yo me acuso de toda aquella serie de barbaridades.

Deux remarques peuvent être faites au sujet de cette entrée de la fiction dans le documentaire de J.V. Córdoba. D'abord, cette dernière n'est jamais seule. Elle n'a pas un pouvoir exclusivement et directement documentaire. Le film de fiction entre systématiquement en résonance avec d'autres matériaux documentaires. Au centre du dispositif, il y a toujours un des témoins interviewés. Ces témoins, qui ont en commun d'avoir vécu soit un temps soit toute leur vie dans ce même endroit, reviennent périodiquement au

cours de la narration, laquelle est organisée à la fois de manière chronologique et thématique. Chacun de ces épisodes est accompagné de témoignages qui garantissent la bonne lecture de ces fragments souvent très courts et très hétérogènes. Donnons un exemple plus précis. L'archive de *Surcos* qui documente l'arrivée en train à Madrid depuis l'Andalousie est prise dans un ensemble complexe :

- José Ramírez, en plan moyen, face caméra, au milieu d'un stock de matériaux, lance : « Yo me voy a Madrid, que me vine en el año 55 ». (16min 01s)
- Ces paroles déclenchent une première archive en N/B de cinq secondes, un travelling avant le long des rails du train qui rappelle l'*incipit* de *Surcos*. La caméra est placée assez bas à l'avant du train et en plongée, ce qui restreint le champ de vision. On entend une bande son qui se veut en accord avec les images et qui pourtant ne l'est pas. Le son est celui d'une locomotive à vapeur.
- Ce son semble bien plutôt annoncer l'archive suivante qui montre elle l'entrée d'une locomotive à vapeur, en gare de Madrid. Mais sur ce même son qui semble être en adéquation avec les images, on entend un son étrangement clair et moderne de haut-parleur.
- L'archive suivante, un plan fixe en plongée et en plan général sur une sortie de train en gare de Madrid, rappelle le premier film de l'histoire du cinéma. L'image structurée autour de la ligne médiane que dessine le quai permet de voir à droite le train et l'intense vapeur que dégage la cheminée de la locomotive et à gauche les nombreux passagers qui avancent vers l'objectif. Sur cette image d'archive se fait entendre la voix de Lola Expósito.
- Cette dernière, filmée en premier plan, dit : « Yo me vine aquí (en ca) una hermana, con un cesto y un hijo, con cuatro tomates y una tripa de chorizo y ya está, fue todo lo que traje. »
- Ce témoignage de Lola Expósito déclenche à son tour l'archive de *Surcos* qui démarre très précisément sur un gros plan du panier qu'a à son bras la mère de famille et s'enchaîne par un travelling latéral gauche le long du train. En fond on entend toujours le haut-parleur qui cette fois appartient au son du film *Surcos*. Alors que l'on suit les protagonistes la voix de Ventura Álvarez résonne.
- Elle apparaît filmée en plan rapproché taille, assise à la table du salon, à côté de son fils. Son témoignage ne porte pas sur l'arrivée en gare mais sur l'arrivée dans ce qui n'était encore que la périphérie de la périphérie : « Yo que cuando vine aquí ya me quedé helada porque aquí no había nada más que sembrados, muchos sembrados, muchos sembrados, y cuatro casas, compramos el terreno... ». Le documentaire prend un raccourci par rapport à *Surcos* qui nous conduit d'abord vers les quartiers populaires de Madrid, Lavapiés en l'occurrence, avant de se décentrer petit à petit vers la périphérie de la périphérie.

Surcos fonctionne comme hypotexte de *Flores de luna* qui en reprend de manière très concentrée la structure (trajet en train ; arrivée en gare de Madrid ; déplacement vers la périphérie). Mais *Surcos* n'est pas le seul « texte » convoqué. Les images du film de Nieves Conde dépendent des propos des témoins avec lesquels ils dialoguent. Or, c'est dans ce dialogue, dans ces correspondances que se dessine le caractère documentaire du film. L'idée de « départ » est illustrée par des images de trains qui interagissent entre elles puisqu'elles appartiennent vraisemblablement à des époques bien différentes : la séquence de *Surcos*, prise dans son entier, laisse voir que la locomotive à vapeur est un anachronisme par rapport à celle qui apparaît dans le film. Aussi peut-on en conclure que les images documentent non pas l'arrivée dans les années 50 mais l'arrivée tout court. Elles documentent le train, la gare et la

venue des immigrés. L'arrivée dans les années 50 se construit dans la complémentarité entre les images citées et les propos de Lola Expósito.

Cette idée selon laquelle le caractère documentaire émerge de l'interaction entre les différents documents permet de comprendre le rapprochement qui est fait entre la réalité espagnole des années 50 et celle de l'Italie de la même époque, à travers *Le toit* de Vittorio de Sica. Il s'agit de deux lieux et de deux histoires bien distinctes. Pourtant, il s'y passa vraisemblablement la même chose : alors que les deux pays étaient en reconstruction, alors qu'ils étaient en train de mettre en place les bases de leur modernisation, les grandes villes commencèrent à absorber une population rurale qu'elles n'étaient pas en mesure d'accueillir en leur sein. Celle-ci occupa alors les zones en périphérie des premières grandes banlieues, des zones anciennement agricoles, amenées à devenir un réservoir de main d'œuvre pour les secteurs secondaires et tertiaires. Le rapprochement entre ces deux réalités naît de la rencontre entre José Ramírez, témoin essentiel du film de J. V. Córdoba et le film écrit par Cesare Zavattini. *Le toit* raconte comment Natale Pilon et sa femme Luisa, mariés très jeunes, sans avoir de situation, sont amenés progressivement à quitter le nid familial surpeuplé (le frère de Luisa loge l'ensemble de la famille : ses parents, ses sœurs, sa femme et ses enfants). Sans emploi qualifié, rechignant à payer cher pour louer un appartement miteux, ils décident de faire construire, en toute illégalité, une baraque en dur aux abords de la voie ferrée. Mais ils doivent la construire de nuit, toit compris, en l'absence des gardes qui, s'ils les attrapent, ont ordre de la détruire. Deux séquences nous sont montrées : celle de la destruction d'une baraque d'un homme qui n'avait pas réussi à poser le toit avant l'arrivée des gardes et la séquence finale où Natale et Luisa réussissent *in extremis* à tromper le garde qui ne leur impose qu'une simple amende.

Dans les séquences qui précèdent le *happy-end*, Natale, aidé de ces compagnons de travail, maçons eux aussi, fait venir sur le lieu de la construction un camion de sable et de briques et divers matériaux. Or, en Espagne, dans ces années-là, dans le quartier du Pozo du Tío Raimundo, ce rôle fut joué par José Ramírez dont le film construit l'histoire petit à petit. Il est issu des campagnes du Sud de l'Espagne. Il est venu à Madrid pour fuir les conditions de travail dans les champs et en a trouvé d'aussi dures dans les chantiers. Mais il a eu la chance qu'un homme lui donne un âne et une charrette grâce auxquels il a commencé à transporter du matériel de construction, en particulier pour ceux qui, la nuit, construisaient des maisons de fortune. Ce rapprochement entre *Le toit* et l'histoire de José Ramírez se fait malgré tout d'une manière un peu particulière. Contrairement à notre exemple précédent, où

les images de *Surcos* prenaient place dans la continuité des autres archives, sans autre effet de mise à distance, les séquences du film de V. De Sica ne sont pas intégrées telles quelles au film. Il y a une mise en abîme : nous voyons les jeunes en charge d'enquêter sur le passé du quartier regarder le film. Les plans sur la salle plongée dans le noir alternent avec des plans sur les adolescents. Dans les premiers le film est au second plan, dans les seconds il reste hors champ. Jacques Aumont nous propose d'interpréter ces séquences de projection de la manière suivante :

Toutes les scènes de film de fiction (mêmes celles, peu fictionnelles des documentaires) où l'on voit quelqu'un aller au cinéma sont, je crois, faites en vue de souligner l'un des aspects de la séance.⁵²

Il suggère que la présence de ces scènes de cinéma dans le cinéma a des effets très divers :

Ce peut être (de souligner) la force du pacte fictionnel, qui fait que la famille de *Roma* (Fellini, 1972), arrivée trop tard et assise au premier rang, pleure d'émotion lorsque les héros du péplum s'embrassent, quoiqu'ils soient vus de biais et totalement distordus. Ce peut être la production d'effets propres du film, des affects tels ceux qui font que les bagnards de *Sullivan's travel* (P. Sturges, 1941) sont encore capables de rires à un cartoon, ou que le héros de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) peut emmener sa jeune conquête voir un film d'éducation en pensant l'instruire.⁵³

Quel est l'effet propre à *Flores de luna* ? Sûrement de souligner le pacte documentaire. Ce que voient les jeunes à l'écran et ce que nous voyons par leur intermédiaire n'est pas une fiction mais un document que l'on peut reconnaître comme tel grâce au travail d'investigation et de correspondances entre les images. Car pour que le film puisse trouver sa pleine dimension documentaire il a besoin d'un témoin qui l'atteste.

La seconde remarque que nous pouvons faire au sujet des films choisis par J. V. Córdoba pour documenter l'histoire de quartier, c'est qu'ils appartiennent à des courants cinématographiques qui montrent des affinités avec le réel. *Surcos*, a quelque chose de ces films noirs des années 40 – le crime s'enracine dans une réalité sociale qu'il prétend explorer – et *Cerca de la ciudad*, dans son prologue, évoque avec humour mais sans équivoque sa filiation avec le mouvement néoréaliste italien dont il s'éloigne très rapidement. Ainsi, au-delà du dialogue des documents entre eux, il y a un dialogue entre les films cités.

Surcos, *Cerca de la ciudad*, *Le toit* et *Miracle à Milan* partagent une « sympathie pour les défavorisés » et nous livrent des vues « sur la situation de ces êtres »⁵⁴. De manière à être au

⁵² Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012, p. 62.

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, Nathan, « 128 », p. 23.

plus près de leurs conditions de vie, les réalisateurs ont cherché à les filmer dans leur environnement même, soit en privilégiant les décors naturels, soit en les reconstituant – quitte parfois à édulcorer la misère et l’insalubrité –. Tous ont fui les genres conventionnels pour explorer des ailleurs proches regorgeant non seulement d’histoires possibles mais d’images susceptibles de nous laisser bouche bée.

Or, pour Jean Spizzo ce qui fonde l’expérience néoréaliste c’est le fait de laisser entrer le réel dans le film, comme par effraction, de manière à ménager une part d’imprévisible :

Notre propos sera de montrer comment le réel, qu’il convient de distinguer de la réalité, laquelle est déjà ordonnée dans un discours, entre par effraction dans un film rossellinien, et par intermittence, dans la mesure où sa nouveauté radicale le rend totalement imprévisible et informulable, bien qu’inévitable. S’il fallait malgré tout recourir à des figures de style pour rendre compte de cette intrusion de l’a-verbal dans la trame de ce qui reste malgré tout un discours narratif, il faudrait évoquer la syncope ou l’aposiopèse. Un trou s’ouvre subitement dans l’ordre du récit (on reste court), un choc se produit qui vous laisse sans mots et provoque une surprise indicible.⁵⁵

Ce qu’il affirme à propos des films de Rossellini est, à notre, sens applicable aux films déjà cités, quand bien même ne seraient-ils pas strictement assimilables au néoréalisme. Le cheminement qui s’effectue dans ces quatre films de la périphérie vers le centre et/ou du centre vers la périphérie est le prétexte à laisser entrer le réel sur la pellicule ; dans le mouvement de la fiction soudain le réel fait son entrée dans toute sa brutalité.

Flores de luna se plaît à isoler ces moments et à les mettre en exergue pour jouer avec les représentations. Si Juan Vicente Córdoba oppose l’intérieur de ces baraques vues dans *Surcos* aux archives vidéos où se donne à voir un intérieur beaucoup plus précaire car fait de matériaux de récupération, pour ce qui est des extérieurs, tout coïncide : les chemins de terre, l’absence de toutes les commodités – eau, électricité, tout-à-l’égout – est identique dans la fiction et dans le documentaire. Cette situation d’insalubrité est soulignée par le dialogue entre un fragment de *Cerca de la ciudad* où une femme en habits de nuit, les cheveux en désordre, vide un seau au milieu de la rue et un fragment d’archive documentaire où une femme sort de chez elle pour effectuer le même geste. Bien entendu, comme le précise Jean Spizzo, ce réel n’est concevable en termes de syncope ou d’aposiopèse que dans la mesure où il est « nouveau à quelqu’un »⁵⁶. Il est important de remarquer que, dans le film, cet effet de découverte et de surprise fait partie de la construction narrative même du film. Nous aurons l’occasion d’y revenir, mais le documentaire se décale. Juan Vicente Córdoba ne nous livre

⁵⁵ Jean Spizzo, « Le néoréalisme rossellinien ou l’informulable du réel », in Michel Cassac (coord.), *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, réel et représentation*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 247.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 247.

pas le résultat de son enquête directement. Il passe par l'intermédiaire de Jorge et Lorena, deux jeunes lycéens auxquels a été donnée la mission d'enquêter sur le passé du quartier. C'est précisément eux qui doivent découvrir, de manière à pouvoir formuler ce qui jusque-là ne l'était pas, car inconnu ou difficile à mesurer.

De ce point de vue, la séquence où les jeunes lycéens prennent connaissance du film de Vittorio De Sica en salle est fondamentale. À la suite des plans dans l'obscurité, nous avons une série de plans moyens de quelques lycéens, dont Jorge et Lorena, invités à formuler ce qu'ils ont vu, face caméra. Jara Aparicio fait intervenir ses souvenirs familiaux :

Mis abuelos y mis padres cuando se vinieron aquí pues más o menos era parecido, también han llegado a hacer casas y eso, y las tenían que hacer por la noche, y tenían que buscar agua porque no tenían ni luz ni agua ni nada.

Lorena Orejudo, propose plutôt une paraphrase des images vues :

Pues yo creo que lo mismo, porque aquí tenían que hacer las casas igual, por la noche y si no tenían techo por la mañana, lo mismo, se las quitaban todas.

Eva Nieto, elle, ajoute une touche plus interprétative quant à la notion de solidarité :

Se ve cómo se ayudaban todos, que, no sé, que no solo les interesaba su bienestar sino también el de la gente que conocía, los amigos y eso.

À la suite de Jean Spizzo, toujours, on pourrait dire que le film tend à répéter cette expérience néoréaliste qui consiste à faire appréhender le réel « en fonction du vécu de quelqu'un qui en fait la découverte. » Le critique insiste :

Il ne s'agit pas d'un réel en soi mais d'un réel pour l'autre et, peut-on ajouter, par l'autre ; car c'est toujours en prenant conscience de ce qu'est la situation réelle d'un autre que survient la révélation de ce qu'est notre propre réel.⁵⁷

Cette précision, pour ce qui est de *Flores de luna*, est fondamentale. La mise en abîme, non seulement confirme le pacte documentaire de la fiction mais également son rôle d'outil de connaissance. Ce qui est visé dans la connaissance du passé c'est la conscience de soi, de son histoire, de son présent de manière à pouvoir se projeter dans le futur. Or cela passe par une « révélation ». Sur les écrans se rejoue un passé oublié susceptible de provoquer un ressaisissement.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 247, 248.

Comme le montrait Jean-Claude Seguin dans son article « El documental español del tercer milenio : las formas de la transgresión »⁵⁸, le documentaire et la fiction dialoguent en permanence. La fiction peut être considérée comme un document sur un sujet et sur une époque donnée et le documentaire peut emprunter à la fiction des effets de mise en scène sans pour autant perdre sa valeur documentaire. Il y a moins de barrières entre documentaire et fiction qu'on pourrait l'imaginer. La question du rapport à la réalité n'étant pas résumable à une opposition entre décors naturels/décors artificiels, acteurs professionnels/acteurs non professionnels, situation réelle/situation inventée, le cinéma de fiction et le cinéma documentaire sont susceptibles de se rencontrer. Il suffit pour cela qu'ils posent un même regard sur le réel et qu'il nous en révèle quelque chose.

3. Les impasses des films de fiction

Pourtant il y a bien une différence entre documentaire et fiction. Il faut préciser. Il y a une différence entre les documentaires de notre corpus, qui n'épuisent pas tous les documentaires de la période, et les nombreuses fictions que nous avons pu voir pendant le temps que nous avons consacré à nos recherches. Cette différence découle essentiellement des choix narratifs, lesquels ont des conséquences sur le rapport au réel qui est institué. Cela tient en partie au fait que les films de fictions qualifiés de « films sociaux » se meuvent essentiellement dans des espaces intimes alors que nos documentaires évoluent dans l'espace public. Par ailleurs, les films de fiction, à de très rares exceptions près, se situent dans l'après. Ils évacuent dans les marges de la narration l'instant de la rupture et les tensions qui en sont à l'origine pour se concentrer sur les conséquences de la crise à un niveau individuel. Peu importe d'ailleurs que les films soient des films chorals, ils n'accèdent jamais à la dimension collective du fait de ce choix de filmer des individus, souvent éparpillés. Les films politiques, eux, cherchent la crise. Ils cherchent la déchirure, ce moment où, une fois la rupture consommée, des individus s'unissent pour provoquer un conflit. Et ils poursuivent ces instants dans le temps.

Jean-Paul Aubert, dans son article qui portait sur la construction narrative dans les films de Fernando León de Aranoa, formulait cette idée de cette manière :

On remarquera enfin la constance de Fernando León de Aranoa pour dessiner avant tout des personnages de victimes. Là réside sans doute l'une des cohérences essentielles de son œuvre,

⁵⁸ Jean-Claude Seguin, *art. cit.*

dans cette galerie de blessés de la vie et de laissés pour compte de la société. Des figures pathétiques qui subissent leur sort sans broncher ou presque ou dont les révoltes latentes s'épuisent dans des actes dérisoires et vains.⁵⁹

Aranoa, qu'il prend comme fer de lance de ce renouveau du « cinéma social » en Espagne, est un cinéaste du pathos, de la souffrance et de la marginalisation. Tout son effort d'écriture consiste à nous faire percevoir la souffrance de personnages mis au ban, vivant dans des quartiers marginalisés (*Barrio*, 1998), subissant le chômage (*Los lunes al sol*, 2002), ou exerçant une activité socialement disqualifiante (*Princesas*, 2005), ou encore devant assumer leur condition d'immigrés (*Amador*, 2010). De ce point de vue, Aranoa est un cinéaste prolifique. Sa filmographie regorge de ces trouvailles de scénarios susceptibles de rendre présents au spectateur la souffrance, l'isolement, la marginalisation de ces déclassés.

Aranoa, pour doter ses personnages d'une psychologie, a recours systématiquement à des objets qu'il dote d'un caractère symbolique. *Barrio* est à ce titre un film exemplaire. Ils y pullulent. Les personnages sont plus ou moins intimement liés à des choses matérielles qui font allusion à leur condition. Ces objets sont symboliques car on y perçoit immédiatement un sens à peine voilé qui existe à travers eux et par eux. Ils révèlent une idée attachée au personnage. Les manières de traiter le symbole sont assez variées. Parfois ces objets invitent à la réflexion, d'autres ils révèlent un manque, d'autres encore ils suggèrent une analogie sans pour autant devenir une métaphore. Il n'y a pas identité, fusion entre l'objet et le personnage. Le symbole invite à déchiffrer une idée déjà suggérée par les éléments de la narration. Or celle-ci va toujours dans le même sens : les objets rappellent sans cesse l'enfermement des personnages, leur profonde marginalisation, ils mettent en évidence la fracture qui existe entre eux et les autres. Dès l'entame du film, le mannequin de carton de la vitrine de l'agence de voyage – objet publicitaire qui met en évidence tout un imaginaire pornographique – démontre que ces gamins n'ont jamais quitté leur quartier. La télévision diffuse durant les journaux de la mi-journée les images de vacanciers qui mettent en exergue l'enfermement de ceux qui ne peuvent partir. Elle vend des images de vacances et le film nous montre un quotidien de frustrations et de violences, d'angoisses et de problèmes. Les yaourts et le jet-ski sont deux objets intimement liés dans le film. La publicité appâte, elle joue des désirs du consommateur qui ne peut se payer ces objets à moins de sacrifices ou d'économies importantes et régulières. Elle met ainsi en lumière tout à la fois les limites de Raï et son désir le plus profond qui n'est autre que de pouvoir faire comme les autres : partir en vacances.

⁵⁹ Jean-Paul Aubert, « Raconter la réalité... », *art. cit.*, p. 112.

Contre toute attente, il gagne. Cependant il ne gagne pas le premier prix, le voyage, il gagne un jet-ski qui lui est livré chez lui. Raï l'entrepose dans sa chambre, puis, une fois que sa mère en a assez de le voir dans leur petit appartement, il l'attache à un lampadaire au bas de l'immeuble. Là, il lui sera volé. Le mannequin de carton mettait l'accent sur les fantasmes adolescents, la télévision sur l'enfermement des protagonistes, le jet-ski, tout en insistant sur cette idée, ajoute une dimension cruelle à sa situation de misère. Cette moto, qu'il ne pourra jamais amener jusqu'à la plage, faute de vacances, d'argent, de permis, de véhicule pour le transporter, révèle avant tout qui il est et d'où il vient : Raï est un gamin des quartiers désargentés, condamné à errer dans sa banlieue. C'est une cruauté organisée par le réalisateur. Il s'emploie par ce trait d'humour à ironiser sur les marchands de rêves qui renforcent le vide qui entoure cet enfant des quartiers. Manu, après le vol du jet-ski se moque gentiment de son camarade : « Los cabrones, no te han dejado ni las ruedas ». Il n'avait pas grand-chose. La moto était un quelque-chose. Un petit morceau de rêve. Infime. Lointain. Mais après qu'elle lui a été volée, il n'a plus rien hormis la possibilité d'en rire. La pancarte, la télé, la moto invitent à l'évasion et pourtant, chaque fois, c'est la dure réalité du quotidien qui s'impose, symbolisée, lors du vol de la moto, par ce lampadaire et ce cadenas au sol. Le sol toujours. L'enracinement. L'immobilité. L'enfermement. Le sentiment d'être attaché à cet espace. Nous ne citons ici que les objets les plus en évidence, mais il y en a encore d'autres : le poste de radio de la sœur de Javi, le pistolet du frère de Raï, les coupes du magasin de trophées, l'ours en peluche trouvé dans une benne à ordures ; on pourrait même ajouter ce non-objet qui est la non-moto de Manu, obligé de livrer des pizzas à pied. Ces quelques objets de *Barrio* pourront faire penser à tous ceux qui peuplent les films d'Aranoa. Dans *Los lunes al sol*, il y a aura le lampadaire, les chaussures volées, la télévision encore ; dans *Princesas*, le téléphone ou encore le tee-shirt emprunté à Zulema ; dans *Amador*, les fleurs, le réfrigérateur, la montre, la baignoire et le corps même du père devenu un objet ; dans *A perfect day*, le puits, la corde, la jeep, les mines antipersonnel ou encore le ballon de foot, entre autres.

Faire du désœuvrement et de la marginalité le point de vue exclusif de son cinéma n'est pas sans conséquence idéologiquement, d'autant qu'il s'agit d'un cinéma qui jouit d'un succès public en Espagne et hors de ses frontières :

Loin d'annoncer une « émergence du politique », les films de Fernando León consacrent la disgrâce de l'engagement politique et la perte de confiance dans la capacité des êtres à construire collectivement leur avenir. Le fait de cantonner les personnages à des rôles de

victimes n'a pour seul effet que d'édulcorer les questions politiques et sociales qui s'ébauchent dans les films en les réduisant à des problèmes « sociétaux ».⁶⁰

J. P. Aubert va dans le même sens qu'Ángel Quintana : c'est un cinéma timide quant à la description du réel. Mais alors que le critique espagnol, analysant *Princesas*, se concentrait sur la reconduction de recettes narratives héritées du passé, J. P. Aubert s'intéresse au regard qui est porté sur les personnages. Montrer, c'est représenter. Or, comme l'affirme Denise Jodelet :

Toute représentation sociale est représentation de quelque chose et de quelqu'un. Elle n'est donc ni le double du réel, ni le double de l'idéal, ni la partie subjective de l'objet, ni la partie objective du sujet. Elle est le processus par lequel s'établit leur *relation*. Oui, au fond de toute représentation nous devons chercher cette relation au monde et aux choses.⁶¹

Aussi, si nous prenons en compte cette idée qu'une représentation institue un rapport au réel, pourrions-nous défendre l'idée que F. León de Aranoa, dans ses films, nous fait voir ses personnages exclusivement comme des victimes qui n'ont aucune échappatoire. D'où pour le spectateur un sentiment d'asphyxie et d'impuissance.

Dans ses films les responsables n'apparaissent pas et, s'ils sont désignés, ils sont tellement mis à distance qu'on ne peut les atteindre. Dans *Los lunes al sol*, le plus politique de ses films, s'effectue un déplacement assez significatif. Dans la séquence que cite *El astillero (Disculpen las molestias)*, séquence qui épouse la réalité de ce qui s'est passé à Gijón, toute la charge critique se concentre sur Reina. Les auteurs de l'accord, l'administration, les autorités locales, le gouvernement, tous sont omis, pas même mentionnés. L'ennemi vient de l'intérieur. On en reste à une vision marquée au sceau de l'impuissance. Mais cette impuissance est d'abord le fait d'une forme d'écriture qui privilégie ces impasses, ces situations de tension où il devient impossible de choisir entre la peste et le choléra.

Ce type d'écriture excède très largement l'œuvre d'Aranoa. S'il se sert d'objets symboliques pour rendre compte de l'enfermement et de la souffrance, Icíar Bollaín, elle, utilise des situations révélatrices, lesquelles mènent également vers des impasses. Les objets ne sont pas absents chez I. Bollaín, il suffit de penser aux pantoufles de l'ouverture de *Te doy mis ojos*, à la robe de mariée ou encore au rôle des tableaux dans ce même film. Pour décrire la souffrance des personnages, elle les place dans des impasses.

⁶⁰ *Ibid.* p. 112.

⁶¹ Denise Jodelet, « Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie », in Serge Moscovici (Coord.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1984, p. 368 (C'est l'auteure qui souligne).

Ses films sont des sortes de laboratoires où, à partir d'une situation donnée, la réalisatrice désigne les difficultés auxquelles sont confrontés ses personnages et les quelques solutions qui leur sont proposées. *Flores de otro mundo* (1999), est un portrait en miroir de l'Espagne rurale, fait à partir de l'arrivée d'immigrées latino-américaines ; dans *Te doy mis ojos* (2003), le départ de chez elle d'une femme battue permet les portraits croisés de la victime, du bourreau et de leur entourage ; dans *Mataharis* (2007) la profession des trois protagonistes autorise un portrait d'une femme d'âge mûr en crise de couple, celui d'une jeune mère devant cumuler travail et vie de famille, et d'une jeune femme prise entre son métier d'« espionne » et son amour pour un jeune syndicaliste ; dans *También la lluvia* (2011), la crise de l'eau nous plonge dans une Bolivie victime des politiques néolibérales ; enfin, dans *El olivo*, la vente d'un olivier millénaire provoque, sur fond de crise économique et de corruption généralisée, un invraisemblable road-movie vers l'Allemagne. Le cinéma d'I. Bollaín brille par la description des états psychologiques des protagonistes. Cependant, il est pétri de contradictions. Dans *Flores de otro mundo* la comparaison entre Patricia (Lisette Mejía) et Milady (Marilyn Torres) n'est pas exempte d'un point de vue moral. Milady, trop libre, trop exubérante est écrasée par son mari jaloux et possessif, Carmelo (José Sancho). Patricia, plus sage, plus mesurée, plus disposée à se résigner est celle qui a des possibilités de s'intégrer. Dans *Te doy mis ojos*, il en existe une entre les deux sœurs. Elles incarnent deux types de société : Pilar (Laia Marull) et Antonio (Luis Tosar) représentent la tradition alors qu'Ana (Candela Peña) et John (David Mooney) sont le symbole de la modernité. Le film, si brillant à traduire la spirale de haine et d'attachement des époux, opère une réduction en mettant en équivalence modernité et fin de la violence et tradition et origine de la violence. *Te doy mis ojos* bascule alors dans une forme de didactisme qui apparaît d'autant plus simplificateur que le film s'était engagé dans la voie complexe de l'exploration d'une relation avant tout nourrie de peur, de frustration et de manque de confiance en soi. *Mataharis*, se plaît également à plonger ses personnages dans des situations de blocages insolubles. L'histoire d'amour entre Inés (María Vázquez) et Manuel (Diego Martín) est le prétexte à dessiner un dilemme moral. Inés, détective privé, est prise entre son devoir et son amour naissant pour Manuel. Le film, qui avait commencé à explorer une question d'intérêt – l'élimination d'un syndicaliste par des voies peu légales pour mettre à exécution plus aisément des plans de restructuration –, bifurque vers les aspects psychologiques et individuels. Ce n'est plus le conflit social qui intéresse mais le combat interne entre loyauté envers l'employeur et mouvement du cœur. L'amour est donc la clé du bonheur, individuel. Dans *También la lluvia* et *El olivo*, deux films qui mettent en scène des formes d'engagement, les impasses sont d'autant plus cruelles que les films intègrent une dimension collective. Tout se passe comme si à l'heure de prendre

position la réalisatrice faisait un pas en arrière. Dans *También la lluvia*, Sebastián (Gael García Bernal) est renvoyé à un rôle de faiseur de spectacle, tout comme Costa (Luis Tosar), le producteur. Mais alors que ce dernier, dans la seconde partie du film, a une occasion de se racheter, il le fait de manière individuelle, en payant sa dette envers la famille de Daniel (Juan Carlos Aduviri). Puis il s'en va, il leur tourne le dos. De la même manière, *El olivo* met en scène l'entreprise d'une jeune fille, Alma (Anna Castillo), partie à la poursuite d'un olivier millénaire qui la rattache à son grand-père. Son engagement humaniste et écologique se confond ainsi avec son histoire personnelle, individuelle. Bien entendu, tout est symbolique dans le film. La famille d'Alma, c'est l'Espagne. Or dans le bilan qu'il nous offre, c'est bien au cœur de la famille que se situe le problème. Ce sont ses parents qui se sont pris au jeu de la spéculation bancaire. Le coupable, comme dans le film de F. León de Aranoa, est niché à l'intérieur. L'autre, le capitalisme sauvage si souvent dénoncé et poursuivi, reste lointain, inatteignable et si jamais il l'est, il est intouchable. L'impuissance domine, toujours.

Le cinéma de ces cinéastes dépolitise la représentation des questions sociales qu'ils abordent, notamment en favorisant une analyse en termes d'organisation. C'est le fonctionnement de la société qui engendre ces situations, voilà le constat qui est fait. La seconde séquence que cite *El Astillero (Disculpen las molestias)*, celle où Santa (Javier Bardem) lit la fable de la Fontaine à l'enfant, est très représentative de cette vision du monde. Rappelons-nous les propos de Santa. Après avoir lu quelques pages de la fable, il s'interrompt pour la commenter en ces termes :

Érase una vez un país en el que vivían una cigarra y una hormiga. La hormiga era hacendosa y trabajadora y la cigarra no. Le gustaba cantar y dormir mientras la hormiga hacía sus labores. Pasó el tiempo, la hormiga trabajó y trabajó todo el verano, ahorró cuanto pudo y cuando llegó el invierno la cigarra se moría de hambre y de frío, mientras la hormiga tenía de todo... *Qué hija de puta la hormiga...* La cigarra llamó a la puerta de la hormiga... « Cigarrita, cigarrita, si hubieras trabajado como yo ahora no pasarías hambre y frío ». *¡Y no le abrió la puerta! ¿Quién ha escrito esto? Pues que esto no es así, no es así, la hormiga esa es una hija de la gran puta y una especuladora, además aquí lo que no dicen es que unos nacen cigarras y otros hormigas. Y si naces cigarra, naces jodido.*

On pourrait en conclure à une dénonciation, qui de fait existe ; il serait absurde de le nier. Le film dévoile un état des choses, montre la souffrance qu'induit le chômage. Mais il « promet » inévitablement, du fait de cette prééminence du destin, une esthétique de l'immobilité.

Si nous élargissons notre analyse au reste du cinéma dit « social » nous pouvons affirmer que s’y opère une véritable radiographie de la société espagnole. Il n’y a aucune question sociale qui n’ait été traitée d’une manière ou d’une autre. Nous incluons dans la liste les films sur la maladie, la vieillesse ou le handicap ou encore sur les différentes formes de violences (en milieu scolaire, conjugales, domestiques), autant de questions qui touchent à l’organisation de la société, à ses mœurs et aux transformations qu’elle a subies. Le cancer apparaît comme un sujet de société, tout comme Alzheimer. Les deux accompagnent les mutations d’une société dont la population vieillit et nécessite davantage d’assistance médicale.

<i>Las cartas de Alou</i>	Montxo Armendáriz	1990	Immigration
<i>En la puta calle</i>	Enrique Gabriel	1998	Chômage / immigration
<i>Vivir así</i>	Luis Martínez	1998	Okupas
<i>Said</i>	Llorenç Soler	1998	Immigration
<i>Barrio</i>	Fernando León de Aranoa	1999	Vie de quartier (chômage, drogue, délinquance)
<i>Pídele cuentas al rey</i>	José Antonio Quirós	1999	Chômage
<i>Solas</i>	Benito Zambrano	1999	Conditions de vie misérables, violence conjugale
<i>Flores de otro mundo</i>	Icíar Bollaín	1999	Immigration, désertification des campagnes
<i>El Bola</i>	Achero Mañas	2000	Quartiers, violence familiale
<i>La gran vida</i>	Antonio Cuadri	2000	Désir de devenir riche, spéculation
<i>Nosotras</i>	Judith Colell	2000	Violence conjugale, prostitution, pauvreté
<i>Terca vida</i>	Fernando Huertas	2000	Quartiers, chômage, violence, alcool
<i>Segunda piel</i>	Gerardo Vera	2000	Homosexualité et préjugés sociaux
<i>Yoyes</i>	Helena Taberna	2000	ETA
<i>Anita no pierde el tren</i>	Ventura Pons	2001	Chômage
<i>Clara y Elena</i>	Manuel Iborra	2001	Cancer

<i>El cielo abierto</i>	Albaladejo Miguel	2001	Vie modeste / Quartiers
<i>El viaje de Arián</i>	Eduard Bosch	2001	ETA
<i>Solo mía</i>	Javier Balaguer	2001	Violence conjugale
<i>El traje</i>	Alberto Rodríguez	2002	Immigration, misère
<i>Los lunes al sol</i>	Fernando León de Aranoa	2002	Chômage, alcool
<i>Poniente</i>	Chus. Gutiérrez	2002	Immigration, travail illégal
<i>Smoking room</i>	Julio Wallovits, Roger Gual	2002	Conditions de travail en entreprise
<i>El regalo de Silvia</i>	Dionisio Pérez	2003	Conditions de travail en entreprise, maladie
<i>La suerte dormida</i>	Ángeles González-Sinde	2003	Travail illégal, spéculation immobilière
<i>La vida de nadie</i>	Eduardo Cortés	2003	Désir d'être riche
<i>Los abajo firmantes</i>	Joaquín Oristrell	2003	Opposition à la Guerre en Irak
<i>Mi vida sin mí</i>	Isabel Coixet	2003	Cancer
<i>Nudos</i>	Lluís María Güell	2003	Spéculation boursière
<i>Planta 4a</i>	Antonio Mercero	2003	Cancer
<i>Te doy mis ojos</i>	Icíar Bollaín	2003	Violence conjugale
<i>Horas de Luz</i>	Manolo Matji	2004	Conditions de détention
<i>Mar adentro</i>	Alejandro Amenábar	2004	Suicide assisté
<i>15 días contigo</i>	Jesús Ponce	2005	Misère
<i>7 vírgenes</i>	Alberto Rodríguez	2005	Quartiers, violence, drogue
<i>Heroína</i>	Gerardo Herrero	2005	Drogue
<i>La casa de mi abuela</i>	Adán Aliaga	2005	Veillesse, vie modeste
<i>León y Olvido</i>	Xavier Bermúdez	2005	Trisomie
<i>Malas temporadas</i>	Manuel Martín Cuenca	2005	Déclassement, solitude,
<i>Princesas</i>	Fernando León de Aranoa	2005	Prostitution, immigration, SIDA
<i>53 días de invierno</i>	Judith Colell	2006	Chômage, solitude
<i>El taxista ful</i>	Jo Sol	2006	Chômage
<i>Yo soy la Juani</i>	Bigas Luna	2006	Quartiers, désir de célébrité
<i>14 Kilómetros</i>	Gerardo Olivares	2007	Immigration

<i>Fuerte Apache</i>	Jaume Mateu Adrover	2007	Immigration, centre éducatif fermé
<i>La Influenza</i>	Pedro Aguilera	2007	Dépression
<i>La soledad</i>	Jaime Rosales	2007	Solitude, cancer, attentat
<i>Mataharis</i>	Icíar Bolláin	2007	Conditions de travail en entreprise
<i>Pudor</i>	David Ulloa, Tristán Ulloa	2007*	Maladie, sentiment de déclassement
<i>3.18</i>	Dany Saadia	2008	Maladie terminale
<i>Amanecer de un sueño</i>	Freddy Mas Franqueza	2008*	Alzheimer
<i>Camino</i>	Javier Fesser	2008	Cancer
<i>Casual day</i>	Max Lemcke		Vie à l'intérieur de l'entreprise
<i>Cobardes</i>	José Corbacho, Juan Cruz	2008*	Harcèlement scolaire
<i>El patio de mi cárcel</i>	Belén Macías	2008	Conditions de vie carcérales
<i>Retorno a Hensala</i>	Chus Gutiérrez	2008	Immigration
<i>El truco del manco</i>	Santiago Zannou	2008	
<i>Un novio para Yasmina</i>	Irene Cardona	2008	Immigration, sans papiers
<i>After</i>	Alberto Rodríguez	2009	Crise quarantaine
<i>La vergüenza</i>	David Planell	2009	Adoption
<i>Bullying</i>	Josetxo San Mateo	2009	Harcèlement scolaire
<i>Eloise</i>	Jesús Garay	2009	Homosexualité
<i>Las dos vidas de Andrés Rabadan</i>	Ventura Durall	2009	Conditions de vie carcérales
<i>Yo también</i>	Antonio Naharro, Álvaro Pastor	2009	Trisomie
<i>18 comidas</i>	Jorge Coira	2010	Solitude, homosexualité, vieillesse, misère, etc.
<i>Amador</i>	Fernando Leon de Aranoa	2010	Immigration, vie modeste
<i>Bicicleta, Cuchara,</i>	Carles Bosch	2010	Alzheimer

<i>Manzana</i>			
<i>Di di Hollywood</i>	Bigas Luna	2010	Désir d'être riche
<i>El corredor nocturno</i>	Gerardo Herrero	2010	Conditions de vie dans l'entreprise
<i>Elisa K</i>	Jordi Cadena, Judith Colell	2010	Viol
<i>Fake Orgasm</i>	Jo Sol	2010	Question du genre (sexuel)
<i>La mujer sin piano</i>	Javier Rebollo	2010	Solitude
<i>Madre amadisima</i>	Pilar Távora	2010	Homosexualité
<i>Maria y yo</i>	Félix Fernandez de Castro	2010	Autisme
<i>Vivir para siempre</i>	Gustavo Ron	2010	Leucémie
<i>Cinco metros cuadrados</i>	Max Lemcke	2011	Spéculation immobilière
<i>De mayor quiero ser soldado</i>	Christian Molina	2011	Enfance et violence des images
<i>Naufragio</i>	Pedro Aguilera	2011	Immigration
<i>No tengas miedo</i>	Montxo Armendariz	2011	Inceste
<i>Terrados</i>	Demian Sabini	2011	Jeunesse au chômage

La radiographie est très complète, pourtant nous aurons peine à trouver des films qui sortent d'une vision sociétale des problèmes abordés. Toutes les problématiques mentionnées sont vues comme pouvant affecter tout un chacun, en dehors des conditions qui les engendrent. Les constats sont faits. Les invisibles sont montrés. Des lieux inédits sont explorés. Mais la dimension politique est quasi absente. Ce que J. P. Aubert appelait la « disgrâce de l'engagement politique » est quasi généralisé.

Chapitre 3 :

Documentaire et télévision :

de la dépendance à l'affranchissement

Fiction et documentaire ne s'opposent pas, en principe. Les films d'une même période se rejoignent dans le diagnostic d'une violence sociale exercée contre des individus, soit que leur milieu soit devenu invivable, soit que leur emploi ait été supprimé de manière arbitraire, soit qu'ils aient eu à subir des conditions de vie parfois accablantes, soit encore qu'ils aient été victimes de violences de la part des autorités publiques ou d'instances privées. Ils se nourrissent l'un l'autre. Car l'image (animée) a toujours une dimension documentaire. En son sein est susceptible de surgir un détail à même de bousculer nos représentations.

Pourtant, tous les films n'offrent pas le même miroir à ces violences sociales. Si opposition il y a, elle n'existe qu'entre des films ayant fait des choix narratifs aux conséquences majeures. D'un côté il y a les films de l'intime, de l'individu, les films où s'exprime une sensibilité envers les victimes ; de l'autre il y a les films qui refusent l'intime, préfèrent le collectif et signalent les responsabilités. La fiction s'inscrit très largement dans la première option. La conséquence en est que le documentaire apparaît comme un des seuls espaces de contestation.

S'il est possible d'affirmer que fiction et documentaire ne s'opposent pas en principe, on peut en dire autant du documentaire et de la télévision.

Brice Castanon, dans sa thèse consacrée au Master de Création de l'université de Pompeu Fabra à Barcelone ⁶², insiste de manière répétée sur le rapport conflictuel entre le documentaire et la télévision tout en rappelant les liens étroits qui les unissent. Le rapport entre télévision et documentaire est fait de complémentarité, notamment sur le plan économique, et de méfiance, en particulier du point de vue éthique. Le documentaire vit de et par la télévision sans pour autant se confondre avec les formats documentaires qu'elle impose. Ainsi, d'après les chiffres donnés par B. Castanon, lesquels sont repris de l'ouvrage de Jean-Stéphane Durán Froix, 98% des foyers possèdent au moins un téléviseur et passent en

⁶² Brice Castanon, *Renouveau du documentaire...*, *op. cit.*

moyenne 11,7 heures devant la télévision⁶³. Cette omniprésence de la télévision implique une domination économique et une dépendance du cinéma vis-à-vis d'un média qui en est un des principaux diffuseurs. Esteve Riambau et Casimiro affirment que « 45 % des recettes perçues en 1999 par le producteur d'un film espagnol provient de la télévision »⁶⁴. Le documentaire n'échappe pas à la règle. Sa dépendance envers la télévision est même accrue du fait de la très grande difficulté que rencontrent ces films à trouver des diffuseurs.

La relation d'interdépendance entre télévision et documentaire va au-delà des données financières. B. Castanon rappelle que nombre d'auteurs de documentaires collaborent avec la télévision :

Il n'est pas rare que les mêmes professionnels travaillent pour une chaîne de télévision et développent d'autres projets pour le cinéma. Ainsi, Víctor Erice préparait un film pour TVE avant que le projet, rejeté par la télévision espagnole, ne trouve une autre forme et ne devienne *Le songe de la lumière* (*El sol del membrillo*, 1992) ; quant à Pere Joan Ventura et Georgina Cisquella, réalisateur et scénariste du documentaire primé aux Goya *El efecto Iguazú* (2003), ils travaillent habituellement à TVE.⁶⁵

P. J. Ventura et Georgina Cisquella ne sont pas une exception. Tous les films de notre corpus révèlent d'étroites relations avec la télévision. Elle offre de l'emploi, directement ou en sous-traitance, elle finance et diffuse. M. Martí, par exemple, a vu ses films produits par Morena Films qui finance principalement des fictions mais aussi des séries⁶⁶. Par ailleurs son quatrième long-métrage, *Sexykiller, morirás por ella* (2008), a été coproduit par Antena 3. Parmi les 14 coréalisateurs de *200 km.*, la plupart ont travaillé pour ce média. Núria Campadabal⁶⁷ y est monteuse, Óscar Martínez Chamorro est, entre autres, réalisateur de la mini-série *K7*, diffusée sur XTL (Xarxa de Televisions Locals), Roger Comella⁶⁸ travaille pour la publicité et son documentaire *El llegat de la maternitat* d'Elna a été coproduit par TVE et TV3, Aymar del Amo, qui contribua à produire le film, déclare sur son site travailler pour les différents médias nationaux, tout comme Sandra Ruesga⁶⁹ ou encore Ruth Somalo qui a également produit et dirigé des interviews pour le programme culturel de TVE *Miradas*⁷⁰, Tania Balló, enfin, a vu son dernier travail, *Las sinsombrero* (2015), coproduit par TVE. A. Zapico, issu du photojournalisme, montre sur son site une interview réalisée par TVE2,

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁶ <https://morenafilms.com>

⁶⁷ <http://nuriacampabadal.net/about/>

⁶⁸ <https://www.verkami.com/projects/9382-operacion-preferente>

⁶⁹ <http://docma.es/sociosdocma/sandra-ruesga/>

⁷⁰ <https://www.ruthsomalo.com/about>

diffuseur de son documentaire *Maras, la vida y la muerte pintada en la piel*. Plus récemment, il a été directeur de la photo pour la mini-série *El padre de Caín*, réalisée par Salvador Calvo. *Veinte años no es nada*, est produit par Ovídeo TV, qui, comme Morena films, porte des films de fiction, des documentaires et ou des programmes pour le petit écran. *Flores de luna* fait apparaître dans les crédits que le film est produit par TVE. Il en est de même pour *Libre te quiero*, produit par ailleurs par *La linterna Mágica*. Le distributeur du film, Oliete films et la société Evasion films digital⁷¹, spécialisée dans le traitement d'effet numérique pour tout type de matériel audiovisuel, travaillent également pour le petit écran. Seul *La mano invisible* semble échapper à cette relation directe ou indirecte avec la télé puisqu'il a été créé et produit par une universitaire depuis l'Université de Valence.

Les documentaires de notre corpus, les documentaires en général, mais aussi toutes les images produites sur la période, sont dans une relation de complémentarité avec la télévision. Ils sont liés à elle. D'où ce paradoxe qui croît progressivement au sein même de la création documentaire : c'est au cœur de ce média que « se redéfinissent les enjeux du cinéma lui-même »⁷². Or cela a lieu dans un contexte où les médias tendent à s'agrandir pour former de grands groupes médiatiques tous proches du pouvoir⁷³. Leur principale préoccupation est de créer des programmes autour desquels les annonceurs pourront se placer stratégiquement. Journaux télévisés, billet météo, football, talk-show, émission de témoignages, plus récemment les séries télévisées, ou encore les émissions de téléréalité structurent l'offre des grilles des chaînes commerciales. Or, les documentaires de création, ceux issus du MPF et les nôtres, qui sont habités par des préoccupations sociales et politiques, s'opposent à ces programmes. Les points d'oppositions sont nombreux.

⁷¹ <https://www.evasion.es/es/>

⁷² Brice Castanon, *op. cit.*, p. 36.

⁷³ « En 1989, les Socialistes avaient favorisé la création de Canal + España, une chaîne fondée par Canal + France et le groupe éditorial PRISA (Santillana Editorial, les journaux *El País*, *As...*), proche du parti de Felipe González (Durán Froix, 2009 : 41). A partir de 1997, Canal + España lance la première plate-forme numérique espagnole, Canal Satélite Digital. Dès son arrivée à la tête du pouvoir exécutif, José María Aznar « s'en pr[end] au système télévisuel mis en place par [le PSOE] » (idem : 43-44) et notamment, à la chaîne payante Canal + España. Ainsi, le gouvernement de José María Aznar, dès 1996, met en place une stratégie « d'intimidation et de coercition » (idem : 44) envers les partenaires possibles du groupe PRISA, détenteur de la chaîne, et favorise l'émergence de concurrents, par le biais de Telefónica qui crée, en 1997, Vía Digital, la principale alternative à Canal + sur le câble. Cette concurrence, qui bénéficie pendant quelques années à la production cinématographique, est de courte durée : en 2002, Vía Digital est rachetée par le groupe PRISA qui, en fusionnant Vía Digital et Canal Satélite Digital, constitue alors le bouquet de chaînes par satellite, Digital +. », *Ibid.*, p. 36.

Les documentaires, de par leur durée, diffèrent des micro-reportages qui s'enchaînent le temps des journaux télévisés. À cette course quotidienne de l'information qui entraîne une surfragmentation de l'information s'oppose une dilatation et une stratification du temps. Le recours à des témoins est un point d'opposition avec le spectacle de larmes qu'offre la télévision lors de ces programmes fleuves que sont les émissions de témoignages. Documentaires et émissions de témoignages en ont fait une pierre d'achoppement. Les émissions de télévision se construisent autour de cette figure centrale toujours susceptible d'offrir une multitude de bifurcations, qu'un reportage le présente, illustre sa situation ou permette une généralisation à partir de sa situation singulière. Les films font de même, chaque témoin, du fait de ce qu'il raconte, devient le déclencheur d'une série d'images, fixes ou animées, permettant d'illustrer ce qui est dit. Pourtant, il y a une différence entre les deux. Les émissions de témoignages visent les récits d'histoires drôles, insolites ou spectaculaires dans le but de provoquer des émotions telles que le rire, les larmes ou la surprise. La course à l'émotion contribue à une recherche du sensationnel. Les documentaires, eux, utilisent le témoin moins pour la dimension insolite de ce qu'il a à raconter que comme une pièce d'un puzzle qu'il fabrique lui-même. Les témoignages sont ordonnés de manière à construire des récits aux architectures variées. Parfois l'ordre chronologique est privilégié, parfois l'ordre thématique. On trouve même dans le film de B. Martín Patino une structure qui privilégie l'errance. L'ensemble ne vise donc pas la répétition d'une émotion recherchée à tout prix mais bien la construction de sens.

B. Castanon, à la suite de J.L. Comolli, ajoute que le documentaire s'oppose à la télé réalité sur la question du regard. La télé réalité repose sur un principe d'illusion d'abolition du hors-champ : tout ce qui se passe est censé être accessible et donc visible. Du banal surgit le sensationnel : la dispute pour des motifs sans importance, l'histoire d'amour, la tromperie, le mensonge. Tout cela est offert au regard du spectateur tout à la fois avide de ce mélange de banal et de sensationnel et complice de ces situations qu'il observe comme en surplomb, comme s'il pouvait dominer l'autre. La télévision offre au spectateur des corps sur lesquels elle exerce un contrôle. Ainsi, un des enjeux principaux de ces programmes est-il celui de la « confrontation entre corps filmé, machine filmante et place du spectateur »⁷⁴. Les jeunes gens qui se prêtent au jeu de la télé réalité acceptent de s'enfermer dans des lieux clos, d'y jouer un rôle et de se livrer complètement ou presque aux caméras. Ils cèdent, y compris aux équipes de postproduction, le pouvoir d'organiser le résultat de cette expérimentation puisque le plus

⁷⁴ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, p. 574. (Cité par Brice Castanon, *ibid.*, p. 37.)

souvent, aussi longs soient-ils, ces programmes télévisés sont accessibles sous forme de résumés condensés. La télé-réalité n'a de réalité que le nom. La télévision en reste à ce qu'elle sait faire de mieux : organiser, concentrer, manipuler de manière à chercher encore et toujours l'émotion vive – le rire, les larmes, la stupéfaction –. Le documentaire n'est jamais dans cette configuration. Certes, il confronte le témoin à la machine et, *via* celle-ci, au spectateur. Mais le parallèle s'arrête là. Jamais le témoin ne s'abolit complètement face à la caméra. Il dispose de lui-même. Il livre ce qu'il veut bien livrer. À charge pour les cinéastes de composer avec ces matériaux qu'ils peuvent tour à tour corroborer ou confronter ou enrichir d'archives.

Mais le documentaire a besoin d'espace pour exister. Or c'est là que le bât blesse. Brice Castanon mentionne le programme Taller.doc de la CCMA qui pourtant ne laisse aucune place au documentaire de création. Il mentionne encore le contrat passé entre Canal+ et l'Université Pompeu Fabra qui permet aux documentaires produits dans ce cadre d'avoir une certaine visibilité du fait d'un accompagnement accru dans les festivals internationaux. Mais les opportunités sont rares. Les documentaristes sont, à en croire Alfonso Crespo, « le bataillon des ombres »⁷⁵, ils sont condamnés, dans un contexte très précis de production, à exister à la marge :

Mientras en el mundo del cine el debate clave se centra en la redefinición de las fronteras que han separado tradicionalmente la ficción, el documental y la vanguardia, en la institución cine español la preocupación reside en cómo situar determinadas obras documentales dentro de los premios Goya o dentro de la política de subvenciones. En ningún momento, nadie se plantea el hecho de que la cuestión ya no reside en salvaguardar los documentales, sino en observar cómo el cine situado en las fronteras es el más interesante y que sus autores rechazaron intrínsecamente cualquier tipo de clasificación.⁷⁶

La boucle est ici bouclée. Condamné à dépendre plus ou moins de la télé, ce cinéma existe dans les marges de ce média et dans les marges du cinéma commercial (lesquelles se recourent). Mais c'est pourtant dans cet espace qu'il trouve sa raison d'être. Depuis ce lieu est advenue toute une génération de cinéastes « déterminés à approfondir les multiples et complexes relations avec le réel »⁷⁷. Or cet approfondissement du réel n'est possible qu'à partir d'une conscience du pouvoir des médias quant à notre perception de la réalité :

⁷⁵ Alfonso Crespo (coord.), *El batallón...*, *op. cit.* (nous traduisons).

⁷⁶ Ángel Quintana, « Después de la posmodernidad », *in ibid.*, p.24.

⁷⁷ Alfonso Crespo, « Un cine híbrido », *in ibid.*, p. 12.

El cine puede y debe seguir siendo lo Otro, una resistencia, un residuo problemático ante el reino de la comunicación y la información, ante los principales constructores y gestores de la realidad, los medios de comunicación.⁷⁸

Le grand défi est celui d'être l'autre à l'intérieur du même.

1. Présence continue des caméras dans les hyper-lieux médiatiques

Cette relation complexe entre cinéma et télévision, ce jeu de l'autre et du même, nous les retrouvons au cœur de nos films. Pour un certain nombre, il est inhérent à leur fabrication. En effet, chacun des événements qui fondent les documentaires a été abondamment filmé. Ils ont tous été constitués, à des degrés divers, dans des conditions différentes et pour des durées inégales, en des hyper-lieux. Ce que Michel Lussault appelle des « hyper-lieux » ce sont entre autres des espaces qui ont été transformés en lieux-événements, en supports d'attention⁷⁹. Ce sont, selon les termes du géographe, des endroits ordinaires où se font jour des problèmes sociaux importants auxquels est donnée une publicité particulière de manière à les faire exister médiatiquement⁸⁰. Exister c'est être vu. Or pour être vu, il faut faire converger en un lieu les caméras et les moyens de communication tout en fabriquant soi-même de l'évènement. Car il ne s'agit pas de simplement s'offrir aux caméras, il faut pré-construire des situations susceptibles de générer de l'information, partant, de l'image.

De ce point de vue, les leaders de Sintel ont démontré à chaque fois une extraordinaire capacité à créer du désordre tout en l'accompagnant d'une couverture médiatique de grande ampleur. L'occupation de la Castellana pour de longues semaines avait pour but de créer un point d'attention au cœur de la capitale. L'occupation était l'évènement. Reprenant les termes de M. Lussault, nous pourrions dire qu'il permettait de rendre visible un problème social majeur : celui de la liquidation arbitraire d'une entreprise excédentaire et par là la collusion entre les pouvoirs politiques, médiatiques et financiers. Mais pour exister autrement que pour les madrilènes, il fallait une politique médiatique. Le documentaire de Pere Joan Ventura en donne un aperçu. En dehors des multiples caméras visibles au second plan, nous assistons à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹ Michel Lussault, *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2017, p. 143.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

un des programmes de la SER en présence de J. M. Fidalgo, dirigeant de CC.OO, puis à la venue du prix Nobel de littérature José Saramago.

Le non-respect des engagements pris par le gouvernement devait amener les travailleurs quelques mois plus tard à trouver une autre façon d'attirer l'attention sur eux. Ils eurent l'idée d'une marche le long des six routes nationales du pays. Ils créaient ainsi à nouveau l'événement, en région cette fois. Le but était de rejoindre la capitale pour le 1^{er} mai. En ce jour où toutes les caméras seraient braquées vers Madrid ils pourraient faire entendre leur opposition à CC.OO et UGT et au gouvernement. Malheureusement, les médias, suite au coup de bâton reçu par José María Fidalgo, au lieu leur laisser la parole n'ont montré que ce geste. Les employés de Sintel sont retournés dans l'ombre jusqu'aux élections de la Communauté Autonome de Madrid de 2003, moment qu'ils ont choisi pour se faire voir des candidats à l'élection, lesquels étaient eux-mêmes entourés de caméras et de micros. Ils espéraient en tirer quelques engagements publics, qu'ils ont eus mais qui sont restés lettre morte. En témoigne le film d'Isadora Guardia, qui s'est attachée à poursuivre ces promesses politiques insincères et désengagées.

Créer l'événement, être vu est une entreprise dont tout un chacun mesure l'intérêt et les limites. Dans le film de M. Martí, à travers le travail d'archive, on comprend à deux reprises l'intérêt de la présence des caméras au cœur de la baie de Portmán. Les journalistes sont d'abord venus lorsque Greenpeace a fait en sorte de fabriquer ce que M. Lussault appelle un « hyper-lieu catastrophe ». L'arrivée du bateau, l'intervention directe sur les canalisations qui déversaient les tonnes de résidus issus des lavoirs, tout cela sous les caméras de Greenpeace et les caméras de télévision, ont permis de transformer « un petit endroit insignifiant sur mer en lieu singulier où se joue un drame qui, selon eux, concerne tous les habitants du globe »⁸¹. Car là, en cet endroit *a priori* anodin, se jouait ni plus ni moins que la pollution de la Méditerranée. Du fait des courants, les déchets toxiques se transportaient en d'autres lieux. L'intervention de Greenpeace déclencha la venue de Carlos Collado Mena, président de la Région de Murcie, puis celui de la ministre de l'environnement de l'époque, Cristina Narbona, et donc l'arrivée des médias. Face à eux furent à nouveau formulées des promesses. Non tenues. Les caméras se déplacèrent une seconde fois, pour filmer le conflit entre les habitants de Llano del Beal, les travailleurs des mines à ciel ouvert et les forces de l'ordre. Les premiers, face à la menace de disparition de leurs habitations et/ou d'une relocalisation de leur village, édifièrent à l'entrée du village des baraques, occupées 24h/24h

⁸¹ *Ibid.*, p. 142.

pendant près de trois ans, de manière à empêcher l'entreprise Portmán Golf S.A., propriétaire des terrains et des maisons, de les déloger. Deux témoins, pourtant opposés dans cette lutte, s'accordent néanmoins à reconnaître les limites de la lutte et de la médiatisation. Citons d'abord les propos de Cándido González, curé de la paroisse :

La empresa que tenía poder económico pues llamó a su lado a la prensa, la empresa que tenía poder económico llamó a su lado al Gobierno, a la administración, la empresa que tenía poder llamó a su lado a la Guardia Civil y allí tenemos al pueblo frente a la empresa, frente a los mineros, frente a la Guardia Civil, frente a todos, solos, frente a todos. Estuvimos así cinco años luchando, venía la guardia civil y los GEOS, y salían y peleábamos. Y había... pelotas de goma...y humos...y cohetes, y por la noche y por el día. Después, qué pasó, que hubo que cerrar la mina, hubo que cerrar la explotación, pero ¿fue por causa de que el pueblo no se movió? No. Fue porque a ellos económicamente no les interesaba, no tenían competencia con la minería de Asia, que ponía el mineral mucho más barato y todo más barato, y cerraron porque quisieron.

Ces propos rejoignent ceux de Luis Martínez, Président du Comité d'entreprise de Portmán Golf s.a. et secrétaire général de la Fédération Régionale des Mineurs, section UGT Murcia :

Yo, todavía tengo la impresión que alguien, no sé quién y si algún día este programa lo ve, pueda saber, que razón llevaba, alguien puso al Llano como barrera insalvable para cerrar la actividad minera. Algún irresponsable de la Administración hizo esto sin tener alternativa, dijo : 'cierro la mina' y luego todos han ido dándose cuenta que se cometió el error de cerrar la mina alegremente sin haber buscado alternativas a este municipio de la Unión y al propio Llano.

Leur lutte, si l'on en croit leurs propos, fut vaine. Cet hyper-lieu, très politique, ne l'a été que de manière très superficielle. Sûrement parce qu'il revêtait un caractère mythique. Il jouait la lutte de David et Goliath, le petit contre le géant. Le petit a-t-il gagné contre le géant ? Rien n'est moins sûr. En tous les cas, les caméras étaient là. Un lieu de rien du tout (Llano del Beal) dans un lieu de rien du tout (la baie de Portmán), fut transformé en un hyper-lieu médiatique. Par deux fois, l'événement fut créé de manière à exister.

Il en a été de même à Gijón, à la suite du procès intenté à Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala. Il aura fallu créer l'événement. C'est ce que nous voyons au début du film, alors que les deux syndicalistes sont encore libres. Ils placardent des appels à la mobilisation dans le centre de la ville. Cette mobilisation attirera les caméras et la pression populaire qui s'en suivra favorisa leur libération après 19 jours passés en prison. Leur emprisonnement devait servir à mettre en lumière une faille démocratique : la soumission du pouvoir judiciaire au pouvoir politique.

Mais l'hyper-lieu le plus représentatif de tous au cœur de notre corpus est bien la Plaza del Sol. À l'origine du mouvement, il y a un geste devenu quasi trivial : camper. Camper c'est ce qu'avait fait les ex-employés de Sintel ou les habitants du Llano del Beal. Les « Indignados » de Madrid, à la différence de ces derniers, bénéficiaient d'un contexte international : la crise financière de 2008, la mobilisation islandaise motivée par un sauvetage des banques, celle de Grèce suite à l'intervention de la troïka, et les actions de la « Geração à rasca » (la génération de la dèche) au Portugal. Leur campement devait ainsi devenir une sorte de modèle, qui fut transposé un peu partout dans le monde – le plus connu étant Occupy Wall Street –. Leur mode opératoire, d'après M. Lussault, est toujours semblable :

Des individus librement rassemblés, sans ancrages partisans évidents (même si la plupart se reconnaissent comme « de gauche »), ni d'expérience politique pour une majorité d'entre eux, suivent les appels qui circulent dans des réseaux sociaux et adhèrent au « mouvement » (lequel consiste en l'occurrence à s'arrêter) ; ils s'approprient son nom-slogan (¡Democracia Real YA! en Espagne, Occupy Wall Street aux Etats-Unis, Occupy Central à Hong Kong, Nuit Debout en France), se regroupent sur une ou plusieurs places, dans un jardin, au centre d'une aire urbaine, en général un endroit bien visible ; ils l'occupent et l'investissent des jours, des semaines durant, et le transforment ainsi en lieu-événement qui va pour un laps de temps plus ou moins long devenir le siège d'une action située et de sa plate-forme de médiatisation.⁸²

Basilio Martín Patino devait participer à cette médiatisation, en se positionnant tout à la fois dedans et dehors. Les multiples plans tournés caméra à l'épaule, au hasard, témoignent qu'il fut au cœur du mouvement. Il en retrace l'organisation. Il montre toutes ces actions quotidiennes qui sont autant de propositions politiques : discussions libres, forums, débats, bibliothèque et hémérothèque gratuites, jardinage, nettoyage, etc.

2. Faux-semblants : à la frontière entre documentaire et télévision

La position d'intermédiaire est délicate. Quelle différence y a-t-il entre la caméra amateur, la caméra de télévision ou la caméra documentaire ? Comment se différencient-elles ? Quelle place pour les caméras documentaires ?

Le film *200 km.* joue en permanence de cette ambiguïté, non sans un certain humour. Ainsi, à 20min 26s, la caméra s'approche d'un groupe de cinq femmes âgées, assises sur un banc contre une façade. Elles sont filmées selon un axe diagonal qui divise le plan en deux. La

⁸² *Ibid.*, p. 161.

première, celle qui explique en quoi consiste le film, est positionnée dans le coin gauche de l'image et la dernière presque au centre, au croisement des diagonales. Comme souvent, la caméra n'est pas en face, comme pour une interview, mais en décalage. Se crée alors un jeu. La caméra reste visible, là, très proche. Ces femmes la regardent. Pourtant, elles parlent entre elles. Comme si elles ne répondaient pas à une question préalable. Voici leur dialogue :

<i>Celle au gilet rouge :</i>	...una película para luego...
<i>Sa voisine, au gilet noir :</i>	...Luego la vendes... (rires)... luego vendís la película.
<i>Celle à la veste à rayures :</i>	¡Cómo la van a vender... !
<i>Celle au gilet rouge :</i>	¡Para luego que los echen!
<i>Celle au gilet noir :</i>	...ya...no..., digo que hacís...
<i>Celle au gilet rouge :</i>	¡Esto no es para venderlo mujer! Esto es para que luego vean lo que está pasando...
<i>Celle à la veste à rayures :</i>	...los sitios en que han estado...
<i>Celle au gilet rouge :</i>	...cada pueblo, cada día...
<i>Celle au gilet noir :</i>	Pues mira qué bien. Así lo vemos luego.
<i>Celle au gilet rouge :</i>	Yo me creía que era la televisión, la verdad.
<i>Celle à la veste à rayures :</i>	¿Película o televisión? Película creo, más fácil será la televisión.
<i>Celle au gilet noir :</i>	Luego ya lo veremos.
<i>Celle au gilet rouge :</i>	Creo que es película.

Où se situe la différence entre cinéma et télévision ? Une caméra portable qui s'approche avec un perchman (comme ceux que l'on voit à de multiples reprises au second plan), cela fait évidemment penser à la télévision (« Yo me creía que era la televisión, la verdad »). Pourtant il existe un doute, une conscience *a priori* que la télévision ce n'est pas tout à fait cela. La télévision est du côté de la facilité (« más fácil será la televisión »), le film, lui, est inscrit dans le temps, on filme chaque jour, chaque lieu. Mais surtout, le film est du côté du témoignage (« Esto es para que luego vean lo que está pasando. »). Le film laissera une trace. Il donne la possibilité à d'autres de voir.

Les membres de *Discusión*¹⁴ aiment cette ambiguïté et ils l'entretiennent. Les exemples sont nombreux. Alors que le film raconte les départs depuis les différents points du pays, nous nous trouvons sur la Nationale 1, au Pays Basque, sur le bas-côté de la route (12 min 42s). Là, les marcheurs croisent un camionneur qui les soutient. Celui-ci adresse son message d'abord aux marcheurs. La caméra est alors en décalage. Puis ils poursuivent leur chemin. La caméra reste. Alors le camionneur parle à la caméra directement, comme si les images étaient diffusées en direct. Il s'y adresse comme si les images qu'elles enregistrent devaient naturellement avoir pour destinataire Telefónica :

Nada, que esto es una vergüenza, hombre. Telefónica con los millones que tiene. Oye, hala, aprovechando, le iba a decir... Le debo...No...lo vamos a dejar... lo vamos a dejar... no vaya a ser que me manden la factura. ¡Ya pagaré lo del móvil! que debo dos meses y ya te pagaré.

Alors qu'il parle, on distingue très clairement le micro, en bas de l'image au bord du cadre. Qu'a-t-il pu penser de la présence de cette caméra ? L'a-t-il prise pour une caméra de télévision ? L'a-t-il prise pour une caméra témoins ? L'ambigüité demeure.

La caméra documentaire se confond avec une caméra de télévision. Elle s'approche très près du rôle qui lui est d'ordinaire dévolu. Nous sommes au tout début du récit de marche (8min 57s). Après un plan sur la camionnette qui ouvre le cortège et diffuse les motifs de leur action, nous avons un plan rapproché taille de Manuel Lozano, dit « El Turuta », personnage récurrent de la trilogie. Juste à côté de lui, une journaliste enregistre *via* son téléphone ses questions puis lui passe l'appareil. La caméra fait un travelling arrière au rythme des marcheurs. Jusqu'à un certain point, l'image s'approprie l'interview, elle en fait, en ce second commencement du film, un élément à caractère informatif, pour nous, spectateur du film. L'ambigüité demeure encore et toujours. La caméra s'immisce dans une interview, comme souvent dans les journaux télévisés. Pourtant, le destinataire n'est pas un spectateur de télévision. Le destinataire c'est nous.

Ainsi, *200 km.*, tout en jouant des limites entre le télévisuel et le filmique, marque très clairement sa différence. Il reste toujours à distance. L'écart est toujours manifeste par rapport à la télévision : il se lit dans le simple fait que les cinq femmes de notre premier exemple puissent douter qu'il s'agisse d'un film ou d'un reportage. En introduisant une dimension méta filmique, le film semble réaffirmer à tout instant qu'il n'est pas ce dont il a l'air – un reportage –. Partant, il nous dit que ceux qui interviennent dans le film ne sont pas exactement non plus ce dont ils ont l'air – les sujets d'un reportage –. Cela fait écho aux dernières séquences du film, où la télévision joue un rôle fondamental. À partir de 1h31min13s les archives du journal télévisé se succèdent. Dans la première, le présentateur, face caméra, annonce l'information – les cérémonies du 1^{er} mai ont dû être interrompues en raison de l'agression de J. M. Fidalgo – ; les images, passées au ralenti, à l'aide d'un recadrage, permettent de visualiser la preuve de ce qui s'est passé. Les images de TVE, selon un dispositif identique, montrent la même chose ; la voix *off* de TV3 rapporte les mêmes événements et utilise les mêmes images. Puis nous sommes face à A. Jiménez. D'abord celui-ci apparaît dans une archive de la télé catalane, dont le logo apparaît en bas à droite de l'image. On reconnaît également un bandeau à caractère informatif. Puis, après un raccord de

son, l'image change de perspective et le son de qualité. Ce sont maintenant les images de *Discusión*¹⁴ dont un des opérateurs, encore une fois, s'est immiscé dans une interview. Puis nous changeons encore de caméra. Adolfo Jiménez est cette fois filmé depuis la droite. Une fois qu'il a terminé de parler, la caméra s'éloigne et laisse voir le caméraman d'Antena 3, caméra à l'épaule, derrière lui, l'intervieweuse et son micro, et derrière elle une autre caméra. Un même événement a été filmé sous trois angles différents. Mais à la différence des images du journal qui utilisent ce dispositif de la multiplication des points de vue de manière à faire voir du sensationnel, le plus explicitement possible, le film, lui, l'utilise pour introduire une dose de perplexité et d'opacité, prélude indispensable à une élucidation. À l'absence de distance, à la recherche d'un coupable, le film répond par la multiplication des victimes et par une volonté d'aller en profondeur. La mise en abîme est un appel à plonger dans l'image pour en percevoir toutes les limites. Dans notre dernier exemple, les caméras de *Discusión*¹⁴ permettent de déborder l'image du journal télévisé. Elle nous offre un prolongement, un élargissement de perspective. Une distance donc. Leurs images seront proches, mais toujours à côté, toujours en décalage. Elles seront différentes.

3. Négation de la transparence du direct

Cette idée d'une opacité fondamentale de l'image, J. Jordà l'a intégrée au cœur de *Veinte años no es nada*. Dans cet entrelacs complexe de personnages, il en est un qui offre l'occasion d'un prolongement puis d'une bifurcation qui devient une sorte d'excroissance dans le film. Il s'agit de Josefina Altamira, dont la vie mouvementée permet d'ouvrir sur sa relation tumultueuse avec Juan Manzanares et de suivre le récit de son dernier braquage avant son emprisonnement. Or celui-ci fut filmé en direct par la télévision. Jordà, autour de cette archive, a construit toute une architecture destinée à répondre à l'opacité de ces images sensationnalistes. Revenons sur cette construction.

L'archive télévisuelle est greffée sur une série de plans qui montrent Josefina Altamira marchant dans le brouillard, le long de routes enneigées. Sa voix, acousmatique, appartient à un autre temps et à un autre espace, auxquels nous n'aurons jamais accès. Pendant ce qui semble avoir été une interview-récit de vie, elle raconte son expérience de braqueuse :

En el grupo donde nosotros nos movíamos, eh..., había gente, gente afina a este tipo de actividades, gente un poco..., bueno que pasaba de..., bueno que venía un poco escarmentada de la época política. No era solamente la cuestión del dinero, sino que había una motivación

de rabia contra decir... ¡Hostia! un poco necesitabas ser ilegal, necesitabas un poco saltarte la legalidad, no, y un poco dar, no sé, dar palos al capital, pero de una manera un poco..., pues eso, un poco...

Pues es muy fácil, pues no hay ninguna escuela de aprendizaje, utilizas la lógica: al entrar a un sitio, cómo le vas a hacer miedo a la gente, la vas a asustar. Y esto es un atraco, lo que se ve en las películas, “esto es un atraco”, “esto es un atraco y me das el dinero y ya está”.

Pasamos unos años muy movidos a nivel de atracos, a sucursales bancarias. Bueno sales de casa, te tomas un cortado, un café – yo un café, Juan un cortado –, nos íbamos los dos al banco que se había seguido previamente, te metes dentro del banco, dices “esto es un atraco que nadie me mire la cara” y “dame el dinero que lleves, que tengáis en la caja”. A veces encontrabas mucho otras veces poco. Lo primordial era la rapidez, que se hiciera muy rápido muy rápido porque en caso de que hubieran llamado y tal, tú en cuestión de segundos ya estuvieras fuera y ya está.

Siempre me encontré con las mismas reacciones. La gente lo pasa mal. Da mucho miedo porque tú estabas con una pistola apuntando, y era de miedo, yo también hubiera tenido miedo si alguien me apuntaba con una pistola. Normal. Nunca te da tiempo a que se convierta..., una cosa así nunca se puede convertir en rutina nunca. Nunca. Nunca. Yo creo que es demasiado fuerte para que se convierta en rutina, implica un peligro.

Un peligro real para tu vida, eh, o sea no es una tontería, no es que..., que entonces, bueno, pasas miedo. Pero fueron años, fueron unos cuantos, vivimos unos cuantos años de esto. Juan está ya enfermo, Juan está enfermo, vamos a hacer un atraco y nos pillan. Yo no entro en ese banco, entra Juan y otra persona. Entran los dos...

En prélude à ces images, il y a également l'intervention de Mateu Seguí, qui fut l'avocat de Juan Manzanares et dont le rôle est de compléter le témoignage de Josefina tout en le mettant en perspective. Les images télévisuelles sont un matériau brut qui est ici retravaillé, retaillé. Ainsi cette longue excroissance trouve-t-elle rapidement son rythme propre, fait d'une alternance entre images originales et les interventions de Mateu Seguí et de Vicente Valero, ex Gouverneur Civil de Tarragone et victime des coups de feu de Juan Manzanares. Cette alternance entre archive et interview est le signe d'une opposition entre extérieur et intérieur, laquelle n'est autre qu'une opposition entre le visible et l'invisible.

Ce qui est visible, au sens d'apparent, nous est donné par les archives. Cependant, lors de ce braquage, les caméras, tout comme les badauds venus assister à l'événement, sont restées à l'extérieur de la banque. La seule véritable différence entre les deux est qu'ils ont pu se positionner quelque part en surplomb dans les immeubles environnants. Ainsi les caméras ont-elles pu avoir une vision synthétique de ce qui se passait, à l'extérieur. Pendant la longue préparation de l'intervention policière, les caméras et le commentateur ont guetté le moindre mouvement, ceux des policiers en train de se poster aux endroits stratégiques, mettant leur gilet pare-balles, puis se préparant à entrer. S'agissant de l'intérieur, les caméras, le commentateur et nous, spectateurs, sommes condamnés à ne rien voir et ce malgré les zooms. Bêtement, s'interposent les murs et les portes vitrées teintées. On en a un exemple à 1h 13min 34s. Juan Manzanares s'adresse à la presse de manière à déclencher la venue du Ministre José Barrionuevo. La caméra zoome sous la lettre « E » de « Banco Sabadell ». Ce que nous

voyons c'est une bande noire et un reflet blanc. Rien, en somme. L'image est opaque. D'où le besoin, pour combler ce vide, d'avoir recours au témoignage de ceux qui furent proches de l'action : Josefina Altamira, complice pour d'autres braquages de Juan Manzanares, Vicente Valero, la victime de Manzanares et Mateu Seguí son avocat. Seguí et Valero sont les seuls à même de nous faire pénétrer au cœur de l'action. L'ex-gouverneur peut décrire en détail son déroulement : le refus du ministre de se déplacer, son intervention à la demande du maire de la ville de Vals (en accord avec le ministre), son entrée en compagnie du maire à l'intérieur, les discussions qui s'en sont suivies avec Manzanares, puis les coups de feu. Mateu Seguí quant à lui, qui était absent, nous offre un aperçu de la psychologie du braqueur, ses motivations, sa façon de penser et d'agir, qu'il définit comme radicale. Les deux ont pour but de nous faire dépasser cette barrière invisible de la porte vitrée.

Dans cette reconstitution augmentée de témoignages postérieurs, s'installe un dialogue entre le film et la télévision. Comme pour tous les films de notre corpus, le facteur temps est fondamental. À la télévision, cette archive le démontre, l'instant règne en maître. Il faut voir maintenant. Qu'importe si l'on ne voit rien, d'ailleurs. Le commentateur pourra meubler, dans l'attente d'une ou plusieurs actions décisives : la sortie d'une otage, l'entrée du Gouverneur et du maire, les coups de feu, l'entrée de la police, la capture et la sortie de Manzanares. La télévision, dans son acharnement à tout voir, a cette vertu de patience qui tôt ou tard lui permet de capter quelque chose. Mais elle ne filme que les apparences, les faits bruts. Non distanciée, la télévision accompagne le mouvement. Juan Manzanares sort, entouré par les forces de police (1h 23min 57s). Quelqu'un crie : « Matadle, Matadle ». Puis, dans l'enchaînement de plans qui suit, un homme essaie de se jeter sur lui. Qui est-il ? Un des badauds ? Une des personnes qui fut retenue à l'intérieur de la banque ? Tout cela nous est inaccessible dans l'instant. La télé ne renvoie ici que l'image du coupable. *Veinte años no es nada* rappelle *Fury* (Fritz Lang, 1936). Fritz Lang filmait en 1936 l'histoire de Joe Wilson (Spencer Tracy), soupçonné à tort d'avoir kidnappé une enfant. La nouvelle de l'arrestation d'un possible coupable se répand presque immédiatement et la foule décide de faire justice elle-même, au mépris de la présomption d'innocence. Dans la première partie du film, l'émotion brute, la puissance de l'auto conviction et bien entendu la force d'entraînement de la foule soudain devenue une déferlante hors de contrôle l'emportent. Cependant la presse est également présente, un journaliste a accouru. Il se délecte des images qu'il est en train de capturer. Quant à ces images d'actualité, Fritz Lang maintient l'ambiguïté. Diffusées dans le cinéma, elles produisent un sentiment d'horreur au protagoniste qui n'aura d'autre but alors que de se venger ; diffusées dans la salle d'audience du tribunal, elles sont un élément de

preuve. L'image confond, aux deux sens du terme. Elle déconcerte et elle accable. Mais c'est qu'il s'agit de deux régimes différents de l'image. L'un a un but informatif ; l'autre, un but argumentatif. Dans le cinéma, l'image montre ; dans le tribunal, l'image démontre. Sur les écrans d'actualités, la foule est sujet de l'action. Elle agit. Dans le tribunal, elle est objet. Elle est vue agissante. F. Lang joue sur l'idée d'identification. Dans les films d'actualités on peut s'identifier à ceux qui agissent ou à la victime. Au tribunal les images servent à identifier. Elles sont mises à distance.

Il en va de même pour le film de J. Jordà. Dans les images d'archives, une connivence se fait avec les forces de polices, le gouverneur, le maire et les otages. Juan Manzanaras est le coupable, honni. Dans *Veinte años no es nada*, il reste coupable. Pour autant, J. Jordà nous offre la possibilité d'une identification avec lui aussi. Il nous invite à passer cette barrière de la vitrine, à aller à l'intérieur. Il joue du temps. Du temps qui permet aujourd'hui d'entendre ce qui alors aurait été inaudible. Le film, en proposant de multiples identifications, réalise ce que la télévision ne peut faire en filmant à chaud : il ouvre des perspectives, déploie différentes facettes d'un même événement de manière à en faire voir d'autres aspects. Les rôles ne changent pas. *Veinte años...* n'est pas *Fury*. Il n'y aura pas de retournement spectaculaire. En revanche, se dessinent des portraits plus nuancés. Josefina Altamira apparaît ici comme l'amoureuse transie, tout à la fois convaincue et quelque peu à distance ; Juan Manzanaras comme un délinquant idéaliste, une sorte de Buenaventura Durruti, convaincu que la révolution ne peut surgir que d'une étincelle, mais embarqué dans une course en avant, dans une sorte de routine sans fin. L'utopie s'éloigne. Vicente Valero, quant à lui, nous est montré comme un héros un brin inconscient, convaincu qu'il était de pouvoir résoudre la situation par lui-même et imperméable à ce qu'il considère comme des propos « supposément idéologiques ». Il incarne l'autre socialisme. Un socialisme institutionnel, réformiste. Ainsi J. Jordà compose-t-il le portrait d'une Transition où des mouvements s'éteignent et d'autres prennent le relai. L'opposition radicale née dans les sombres heures du régime de Franco se voit condamnée à rester à la marge.

4. Décalage total : mise à distance grotesque de la télévision

Les caméras sont partout et leur présence fait partie de la mise en scène. Tous les opérateurs filment en abîme, ils filment ceux qui filment, inévitablement, tout à la fois

proches d'eux et radicalement différents. Caméras parmi les caméras, micros parmi les autres micros, ils se ressemblent mais ne se confondent pas. La télévision, c'est le règne de l'instant, de la frontalité. Le documentaire, nécessairement à part – ses images n'étant pas destinées à être utilisées en direct ou quelques heures plus tard, dans les journaux télévisés –, est amené à se détacher, à faire un pas de côté. Sa temporalité n'étant pas celle du reportage télévisuel, il a la capacité de révéler toute l'opacité de ces images contraintes par la course à l'événement. Pourtant, comme nous l'avons montré, l'ambiguïté est toujours susceptible d'être maintenue, au moins pour celui qui est en face des caméras.

C'est peut-être cette ambiguïté insolvable qui a amené B. Martín Patino sur la fin *15M Libre te quiero* à proposer un décalage total. Une série de plans fixes représentant des groupes que le spectateur associe immédiatement à l'idée de couple ou de famille défilent. Les images ont toutes été prises en intérieur. Dans chacune d'elle, une ouverture vers l'extérieur est proposée. Elle peut prendre la forme d'un tableau (photos n°1, n°2, n°7, n°11), d'une fenêtre ou d'une porte (photos n°3, n°5, n°8, n°9, n°10), d'un simple mur (photo n°13), ou encore d'une télévision (photos n°4, n°6, n°12, n°14). A l'intérieur de ces ouvertures, en incrustation, des images des manifestations accompagnées d'un son d'ambiance, en l'occurrence des slogans scandés par la foule. L'espace privé, les intérieurs, sont figés et donc silencieux. L'espace public, à travers la lucarne du poste, est en mouvement et bruyant. Patino, dans un geste autoritaire de réquisition, s'est emparé des ouvertures pour y faire apparaître les images du 15-M. Par ce geste, il remplace les images formatées (celles des tableaux convenus ou des programmes de télévisions habituels) par ses propres images. L'opposition est, au premier abord, évidente. Dans les intérieurs le temps est suspendu, dehors l'histoire est en marche. L'espace privé est celui d'une immobilité ; l'espace public celui de l'effervescence. La vie est à l'extérieur. La liberté aussi.

Mais le dispositif est un peu plus complexe que cela. Ce sont des mises en scène décalées qui interrogent la représentation elle-même. Initialement, la première image ne pose pas de problème. Il pourrait s'agir de la mise en scène d'un photographe de famille. Au premier plan les parents assis dans un fauteuil, au second plan leurs enfants. À droite, le père et sa fille, à gauche la mère, le fils, la belle-fille et leur fille. Au centre de la composition une photo des parents. Par contre, cette première mise en scène entre en résonance avec la seconde qui pourrait s'y opposer du point de vue des modèles sociaux. Deux hommes que l'on associe à une représentation de couple gay sont au centre de l'image. Mais en est-il ainsi ? Après tout, qu'en sait-on ? Que sait-on d'eux ? D'ailleurs, que savait-on des personnes

sur la photo précédente ? Sont-ils une vraie famille ? Sont-ils bien ce dont ils ont l'air ? L'image elle-même est-elle ce dont elle a l'air ? Dans la photo n°2, l'abat-jour au-dessus de leur tête semble un détail incongru et comme rajouté à l'image. Dans la n°3, l'effet de perspective est suspect. Il laisse penser que la famille pose sur un fond vert. Dans la photo n°5, un nouveau détail surprend. La « mère » apparaît sous un auvent vert de la marque IKEA à côté de sa fille déguisée en princesse. Il s'agit toujours du dispositif de la photo de famille, comme dans la photo n°1, mais une sorte de dérèglement s'est produit. La composition du tableau est étrange. Les choix de mise en scène sont incongrus. Que dire à ce propos de la n°6 ! Le couple se tient chacun d'un côté de la télévision, derrière eux un étrange tableau semblant représenter Adam et Eve. Quel est le sens de cette mise en scène fantasque ? Que dire encore de la présence de cet énorme ours en peluche dans la photo n°9 au milieu de la famille ? De la jeune fille en maillot dans la photo n°14 ? Du passage d'une jeune femme seins nus avec, en contrepoint, le couple âgé ? De la photo d'un jeune homme, un aigle sur le bras entre ce couple âgé ? L'ensemble ressemble à des portraits de couple ou de famille mais à l'intérieur des photos quelque chose ne va pas. Ces gens qui posent et qui regardent l'objectif semblent nous inviter à les regarder non tels qu'ils sont mais en fonction du milieu dans lequel ils posent et des positions qu'ils y adoptent. Les détails incongrus sont là pour perturber cette évidence de la mise en scène. Mais, s'ils ne sont pas tout à fait ce qu'ils représentent, ou si nous pouvons avoir un doute quant à ce qu'ils représentent exactement, qu'en déduire ?

D'abord, nous pouvons nous accorder sur le fait que ces mises en scènes sont des trompe-l'œil incongrus. La composante hyperréaliste classique de ce genre de mise en scène, alliée à une touche d'extravagance, révèle l'artefact. Le trompe-l'œil se dénonce immédiatement comme faux-semblant. Aussi n'est-il pas triomphe de l'image sur l'image, comme dans ces représentations où un personnage excède les limites du cadre. Au contraire, l'image est renvoyée à ses limites, donc au cadre, au décor, aux effets de mise en scène. Les trompe-l'œil de Patino sont des trompe-l'œil à la manière du tableau de R. Magritte *La trahison des images*. Quelque chose dérange la représentation, son évidente quotidienneté, pour inviter à une autre lecture.

Tout se résumerait alors au jeu d'inversion : dans cette lucarne que représente notre écran, B.M. Patino a placé les représentations ordinaires de gens ordinaires. Les clichés sont poussés jusqu'à leur extrême limite. Les images jouent des classifications. Au contraire, dans ces « ouvertures » qui conditionnent notre rapport au monde que sont la télévision, les

tableaux ou même simplement les fenêtres elles-mêmes, le réalisateur a placé des images de gens mélangés, toutes classes, toutes origines et tous âges confondus, unis dans un cri d'opposition. Il nous invite ainsi à reconsidérer ce que l'on voit habituellement dans nos écrans et à reconsidérer ce qui se passe en dehors de cet écran, à l'extérieur. Il nous encourage à déborder le cadre, à aller au-delà de ces images figées que sont nos représentations pour entrer dans le mouvement et le suivre.

Chapitre 4 :

L'espace public, miroir du pouvoir

Le documentaire existe dans un paysage d'images, fictionnelles et télévisuelles. Comme nous l'avons vu, la frontière entre elles est parfois infime, voire inexistante. La fiction se nourrit du documentaire et inversement. Si différence il y a, elle n'est pas à trouver dans une supposée opposition entre fiction et documentaire. De la même manière, la télévision est tout à la fois un adjuvant du documentaire, en termes économiques, et son opposé, en termes de format. La télévision alimente le documentaire mais le documentaire ne peut se satisfaire de sa façon de produire des images. Ainsi, tout est affaire de rapport à la réalité, de représentation et donc d'images, encore et toujours.

Or il est un univers d'images très particulier auquel le documentaire à vocation politique doit se confronter : il s'agit de celles générées par le pouvoir, en particulier les pouvoirs publics. Car ces films qui représentent des confrontations existent nécessairement et surtout dans un environnement public fait lui-même d'images et de représentations. Nous incluons dans ce terme d'« environnement » tout à la fois les images, les discours et les espaces physiques dans lesquels se lisent directement ou indirectement l'action des hommes politiques auxquels les caméras et les micros prêtent en permanence attention.

À la racine de ces documentaires, existent des situations intenable. En des endroits précis, se nouent des drames devenus soudain des points de fracture où se jouent une bataille politique, une bataille historique et une bataille d'images. Dans la majorité des cas, ce combat est d'abord un antagonisme dont le plus évident est celui qui existe entre les manifestants et/ou les occupants des différents lieux et la police anti-émeute. La contestation des uns provoque la crispation des autres ; le débordement, la volonté de créer un barrage ; la résistance, le déchaînement des coups. Mais avant ou après ce déchaînement de violence, on peut percevoir d'autres formes d'oppositions. Dans l'antichambre de la violence, il y a soit le silence du pouvoir (politique, institutionnel ou financier) soit, au contraire, les déclarations de ses représentants. Dans tous les cas, qu'ils se taisent ou qu'ils fassent des déclarations, dans les images, nous sommes toujours susceptibles de percevoir ce qu'ils disent d'eux-mêmes et de l'Autre, entendu comme celui sur lequel ils butent. Le silence génère les cris ; la parole, les objections ; l'occupation, les opérations de démantèlement.

La caméra, tel un miroir, filme les lieux où s'expriment ces antagonismes, elle filme les intervenants. Et dans ce miroir de la caméra ce sont d'autres miroirs qui se font face. Dans ce jeu permanent de réflexion, toutes les potentialités du miroir sont exploitées. La première, la plus évidente, est la différence. Les opposants, mis l'un en face de l'autre, montrent une dissimilitude intrinsèque, on entend des dissonances, on voit une incompatibilité de fait. Les réalisateurs filment des mouvements de protestations à l'œuvre, constitués ou en train de se constituer. Aussi filment-ils une volonté plus ou moins radicale de changement dont le résultat est là, sous nos yeux. En ces lieux où s'est exprimée une opposition, de nouveaux territoires apparaissent sans pour autant éclipser les lieux existants. Ensuite, ils disparaissent ou se transforment. Là encore, c'est le règne de la discordance. Pourtant, malgré cette impression de dissemblance première, d'autres nuances sont possibles. Le miroir est susceptible d'ouvrir vers un ailleurs ou encore de renvoyer l'image du même. C'est peut-être un des pièges de ces films.

1. Filmer à distance, montrer le vide

Du fait de sa position de camp situé au milieu d'une des artères de la ville, le « Campamento de la Esperanza » a joué le rôle de surface réfléchissante. Il offrait une image de ce que pouvaient représenter des politiques de privatisation des fleurons de l'industrie espagnole : des travailleurs devenus précaires occupant des espaces précaires au cœur d'une artère où se concentrent pouvoir politique et pouvoir économique. L'insistance des premières minutes sur le déblaiement du camp a un caractère symbolique. Celui-ci devait être temporaire. Il fut construit avec les mêmes matériaux que ceux utilisés pour fabriquer des bidonvilles, tout simplement des matériaux de récupération : morceaux de bois, morceaux de tôle, palettes, bâches, mobilier usagé et jeté dans les bennes à ordures de la ville. Or ces matériaux représentent ce qu'ils sont. Non pas des résidus mais bien des personnes que l'on peut balayer, faire disparaître de l'espace public, les abandonnant aux marges. On remarquera d'ailleurs dans les films de notre corpus, et en particulier dans la trilogie sur Sintel, l'insistance sur les champs lexicaux liés à une notion d'infériorité, ou encore à l'idée de déchets. Les travailleurs seront amenés dorénavant à travailler dans des entreprises auprès desquelles une partie de l'activité a été externalisée. Or, en espagnol, ce terme se traduit par le verbe : « subcontratar » qui est lui aussi très symbolique dans le contexte de libéralisation de l'économie. Les travailleurs de Sintel, qui pour beaucoup ont une cinquantaine d'années,

seront obligés de se faire employer dans des entreprises plus récentes. La remise sur le marché d'une main d'œuvre qualifiée abondante entraînera une concurrence entre eux et l'obligation d'accepter ce qu'ils appellent de manière récurrente des « *contratos basura* ».

Ce sentiment de précarité est d'autant plus fort que le choix a été fait de filmer principalement de l'intérieur du camp, depuis une forme d'intimité collective. Ce choix réduit de fait le nombre de plans composés de manière à opposer deux façons d'être, deux conceptions du monde. Les quelques fois où la caméra abandonne les tâches et les activités quotidiennes pour se tourner vers l'extérieur, elle filme la distance, ce qui accentue l'impression d'indifférence et d'éloignement. Cet ensemble de plans est assez similaire. En contreplongée, pris certainement depuis la Castellana, se succèdent des vues de l'édifice Telefónica (7min 31s), de l'édifice BBVA (9min 39s), de l'édifice L'Oréal (11min 28s) ou encore de l'Hôtel Cuzco (12min). Ce sont des plans isolés. Ils sont comme un rappel de l'emplacement où se trouvent exactement les ex travailleurs de Sintel. L'exception que pourrait représenter le plan qui montre l'emblème de la BBVA n'en est pas vraiment une. Les sigles de la banque apparaissent au-dessus d'Adolfo Jiménez en train de prononcer un discours. Le son est réverbéré. Il accentue la sensation de vide et de distance également perceptible dans les plans récurrents des voies de circulation. Ces plans qui rythment le film, pris toujours depuis le camp, sont par essence vides car ils ne renvoient rien. La nuit, les voitures et les autobus passent. Ils semblent indifférents à la présence du camp.

Les politiques laisseront les travailleurs limogés de Sintel occuper l'avenue durant quelque six mois, niant précisément l'évidence de leur existence. Le film met en scène cet aspect-là. Il met en scène ce silence. L'occupation, acte politique transitoire, en s'étalant dans le temps, avait créé du quotidien. Elle s'était normalisée.

2. De l'autre côté du miroir, l'Histoire

Dans *El Astillero (Disculpen las molestias)*, A. Zapico choisit de filmer en reflet ce qu'il reste des anciens chantiers navals. Dès les premiers plans de la baie de Gijón, derrière les docks, des bâtiments parés de verre qui imitent l'architecture d'un bateau se dressent⁸³.

⁸³ « El estrangulamiento urbano al que se sometió Naval Gijón continuó con la construcción de los denominados « edificios barco », una polémica área residencial constituida por viviendas cuya construcción se solapó con la de los últimos buques del astillero, y se completó con la inauguración del acuario de la ciudad en junio de 2006, este ya literalmente adosado a las instalaciones de Naval Gijón. La urbanización se aproximó hasta tal punto al

Leur coexistence au sein du même plan, n'a un caractère symbolique que pour celui qui sait. Pourtant, d'entrée une relation se noue entre les deux. Soit ils existent ensemble, soit les grues existent seules, soit elles existent reflétées dans le bâtiment d'habitation.



Figure n°1. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Les grues et les bâtiments de verre

Lorsqu'il les fait apparaître ensemble, le réalisateur joue des lignes de forces. Les verticales, les horizontales ou les diagonales servent moins à décrire les lieux qu'à délimiter deux espaces, deux entités renvoyées dos à dos. Dans la capture d'écran que nous proposons (figure n°1), l'espace est séparé horizontalement et verticalement. Trois zones sont circonscrites horizontalement. Au premier plan les voitures, au second plan, comme en aplat les grues et le bâtiment de verre, puis le ciel. Trois zones sont également délimitées verticalement. À gauche du lampadaire, les grues et une partie du bâtiment ; au centre le corps du bâtiment, et à droite du panneau « Stop », un autre édifice. La lecture de l'image est bien entendue conditionnée par le panneau qui semble fonctionner comme un commentaire. Mais quel commentaire ? A qui s'applique ce « stop » ? Ne s'agissant pas d'un discours argumenté mais bien d'une coexistence d'éléments dans l'image, nous pouvons proposer au moins deux sens possibles : soit ce « stop » décrit l'arrêt progressif de l'activité de construction dans les

astillero que distintos medios se hicieron eco del acoso urbanístico al que Naval Gijón se veía expuesto: “Barcos entre edificios barco” o “La clave está en los terrenos”.», Ángel Alonso Domínguez, « Astilleros varados. Construcción naval de Gijón, el ocaso de un gigante », in Rubén García Vega (coord.), *Astilleros en el arco Atlántico, trabajo, historia, patrimonio*, Gijón, Ediciones Trea, 2013, p. 120.

chantiers navals soit au contraire, il sert de commentaire à une autre activité, dissimulée cette fois, qui pourrait être la spéculation immobilière, dont les édifices sont le fruit.

Dans la capture d'écran suivante (Figure n°2), la composition est simplifiée. L'arête du bâtiment en diagonale sert de délimitation centrale. Mais il y a comme un déséquilibre quant aux proportions des éléments. Le bâtiment s'impose aux grues qui n'apparaissent que tout en bas à droite de l'image.

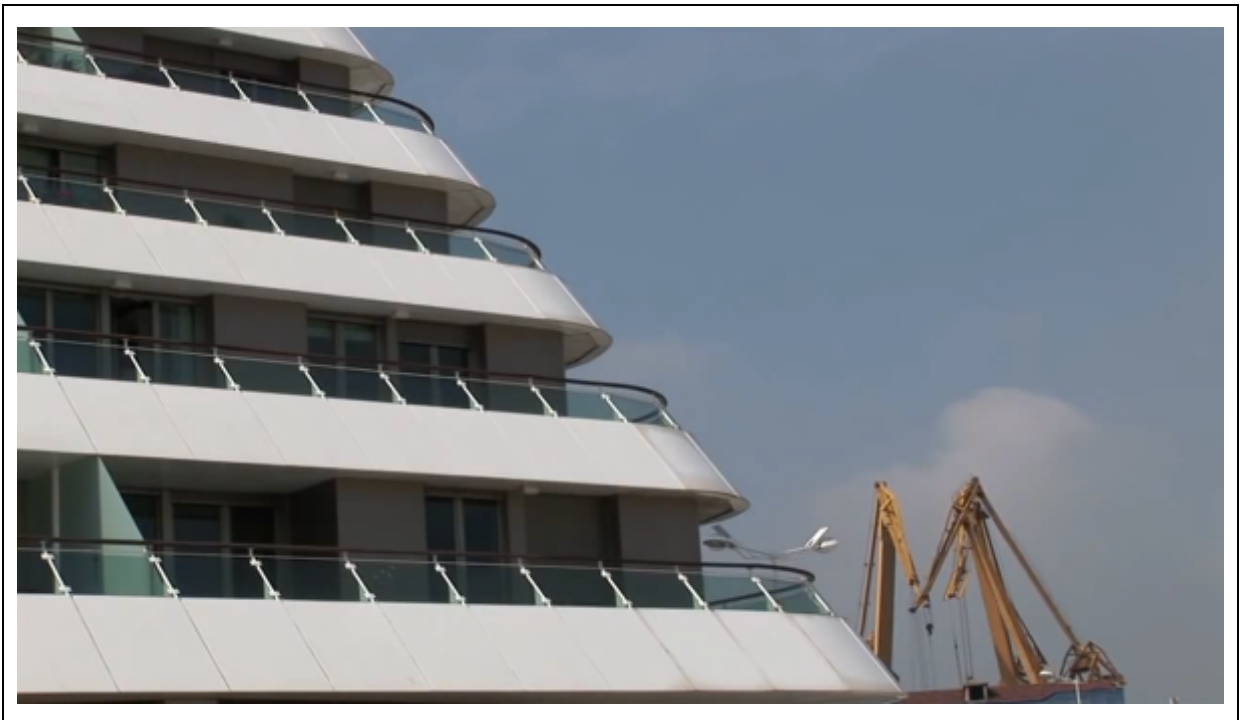


Figure n°2. *El astillero (Disculpen las molestias) : Grues et « Edificios barco »*

D'un point de vue esthétique, A. Zapico simplifie les formes, épure le plan de manière à créer le lien entre eux. Les deux dialoguent.

Dans la cette séquence, quatre plans sont en reflet. Si deux d'entre eux nous montrent les grues reflétées dans le bâtiment sans que soit visible son référent (Figures n°3 et n°4), dans les deux autres les grues sont présentes en amorce (Figures n°5 et n°6). Les figures n°3 et n°4 montrent deux reflets semblables bien que pris sur deux bâtiments différents. Les grues s'y reflètent par intermittence, dans les fenêtres aux verres opaques pour le premier, dans les balcons de verre pour le second. Dans la figure n°3, prise en contreplongée, la grue se dresse le long d'une ligne centrale légèrement oblique. Dans la figure n°4, prise en très légère contreplongée, la grue occupe la partie droite de l'image. À peine voit-on sur la gauche un autre reflet de grue.



Figure n°3. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Grues et « Edificios barco »

Les bâtiments d'habitations sont comme un écran dans lequel nous sommes invités à regarder ces mastodontes de fer. Ils sont un support pour le regard. Pourtant ce n'est pas un support entier. Dans ces plans où les grues ne sont pas en amorce, elles sont une présence-absence à double titre. Les grues y sont comme morcelées. Elles sont broyées par le monstre. Elles sont décomposées. Elles ne sont pas entières. Mais surtout, elles sont absentes à l'image. Le référent qui sert de support au reflet n'est pas. Elles sont de « purs » reflets. Un reflet sur un écran (les éléments vitrés) dans un écran (l'écran de cinéma). A. Zapico, a choisi de montrer dans ces plans une surface, l'élément intermédiaire le plus froid entre deux réalités qui s'opposent. Mais quelles réalités ?

C'est bien là l'essentiel. Ces deux éléments urbains – les bâtiments de verre et les grues – incarnent tout à la fois deux histoires et deux politiques de la ville. Dans le reflet, chaque fois plus distantes, les grues apparaissent comme les vestiges d'un passé ouvrier de la ville qui était alors composée de pas moins de six chantiers navals⁸⁴. Le support du reflet ce

⁸⁴ « Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX se inició el rápido desarrollo de la industria naval, con la instalación de los primeros astilleros en la bahía del oeste de Gijón, una línea litoral delimitada por la Sociedad de Fomento y el nuevo puerto del Musel. En 1888 se instaló en el barrio del Natahoyo, en las proximidades del puerto, la primera empresa interesada en la construcción y reparación de buques, Cifuentes, Stoldt y Cía., una firma dedicada originariamente a la fabricación de bienes de equipo, que se integraría en Duro Felguera en 1940 para configurar el astillero conocido como el Dique, hasta su conversión posterior en Naval Gijón. Pocos años después de esta industria primigenia, surgió el segundo de los astilleros centenarios de la bahía, Constructora Gijonesa, que en el año 1900, y en la misma línea de costa, nació para la construcción de pequeños

sont les bâtiments de verre, dernières constructions ayant substitué les chantiers navals. Actifs il a peu encore, ils sont les témoins d'une spéculation immobilière, elle-même représentative du début du XXI^e siècle en Espagne. Le reflet vient désigner ce que nous avons appelé un point de fracture.



Figure n°4. *El astillero (Disculpen las molestias) : Grues et « Edificios barco »*

Dans le reflet que propose la caméra, deux architectures se font face qui nous disent très exactement ce que furent les politiques publiques ces dernières décennies, soit un progressif effacement du passé ouvrier de la ville. Dans le reflet des uns se montre l'effacement des autres. Le miroir n'est pas reflet, pure reproduction de l'image des grues, mais bien une ouverture sur l'Histoire. Il est une invitation à plonger de l'autre côté et de l'autre côté il y a le passé.

buques, maquinaria y estructuras metálicas. En 1925 fue vendida a la familia Juliana, adoptando el nombre con el que prácticamente ha llegado hasta nuestros días, Juliana Constructora Gijonesa.

Solamente un año después del nacimiento de Constructora, en los terrenos que actualmente ocupan la urbanización de Arbeyal y la playa del mismo nombre, se creó el tercer astillero de Gijón, con el nombre de Riera hasta su fusión en 1952 con la cuarta firma dedicada a la construcción naval, Astilleros del Cantábrico, sociedad constituida en 1906 en terrenos contiguos a los del dique, y en los que hoy se ubica el acuario de la ciudad.

Antes, en 1920, había nacido una pequeña factoría –Astilleros de Gijón– en el barrio del Natahoyo, que se quedaría incorporada en 1935 a Astilleros del Cantábrico, y en 1923 se instaló también Hijos de Ángel Ojeda en la dársena del Fomento, la penúltima de las empresas relacionadas con la construcción naval gijonesa que vio la luz a comienzos del siglo XX para dedicarse a la fabricación de barcos de cabotaje y a la reparación de pesqueros. », *Ibid.*, p. 105.

3. Réappropriation de l'espace public.

Basilio Martín Patino, dans *15M Libre te quiero*, devait identifier le point de rupture partout sur les murs du centre-ville. B.M. Patino filme en ce lieu symbolique qu'est la Puerta del Sol et dans ses alentours. Il filme les occupants de la place et les manifestants. Il filme leur mouvement, le mouvement devenant Mouvement. Or, en cette place de Madrid, comme en d'autres lieux d'Espagne et du monde, se matérialise une autre manière de penser la société. Celle-ci prend place au cœur de Madrid, sur une place où la publicité – qui est la forme visuelle dominante – occupe tout l'espace.



Figure n°5. *15M Libre te quiero* : Paz Vega égérie publicitaire moquée

En effet, sur un des édifices de la place des échafaudages avaient été habillés de publicités. Sur l'un d'entre eux, une grande campagne de L'Oréal avec pour égérie Paz Vega. La caméra de B.M. Patino enregistre un happening : sur l'affiche une grande toile imprimée où l'on reconnaît un homme en tenue militaire en train, sans doute, de faire un salut nazi est déroulée. Celui-ci s'est vu affublé d'oreilles de Mickey et du symbole de l'Euro. L'image synthétise l'idée que ni les politiques (identifiés à l'idée d'autoritarisme) ni les banquiers (identifiés à l'argent) à la solde du capitalisme (dont les États-Unis sont les représentants) « ne les représentent » – tel que c'est écrit au bas de l'image, tagué à la bombe –.

Mais tel que cela est filmé, dans la syntaxe propre au film, ce slogan s'applique également à la publicité elle-même, à l'image que renvoie Paz Vega – égérie glamour dont la mission est de vendre du rêve et de la sensualité – et, par extension, à la place elle-même. En cette place qui renvoie une image du monde comme lieu de passage et de consommation, les Indignés ont tenté de promouvoir une autre manière d'être.

Or tout est affaire d'images et de slogans. B.M. Patino les filme avec boulimie, insatiable. Il poursuit avec sa caméra les mille et une pancartes, affichettes et autres banderoles où s'inscrivent des formules expressives qui très certainement ont moins pour but de rassembler (les gens sont déjà rassemblés) ou de convaincre (l'ensemble des participants sont déjà des convaincus) que de créer un réseau d'images susceptibles le temps de la contestation de se substituer à l'existant. B.M. Patino et ses équipes se font les miroirs de cette lutte pour les apparences et y participent. Il se fond dans le mouvement et le relaye, le film devenant ainsi le prolongement de ce qui était condamné à n'être qu'éphémère. Il filme un état d'esprit qu'il fait sien. Ainsi, au hasard d'un détour par la rue Preciados, devant le Corte Inglés, filme-t-il un jeune homme en gilet jaune fluorescent où est inscrit : « compro y vendo esclavos ».



Figure n°6. *15M Libre te quiero*: « Compro y vendo esclavos »

Le réalisateur le filme en train de remonter la rue, en travelling latéral vers la droite. Le jeune homme, qui avance avec des béquilles, passe alors devant une publicité pour des vêtements

que porte une très jeune fille. Progressivement le clown sort du cadre. Il ne reste que la publicité contre laquelle est appuyé un homme âgé. Se produit alors un plan étrange, qui fait très certainement écho au « No nos representan », pris dans un autre sens cette fois. Se crée ici un hiatus plein d'humour. À l'image envoutante de la jeune femme, coiffure impeccable, yeux clairs, rouge à lèvres carmin, écharpe nouée de façon négligée, chemise en jean, répond la présence de cet homme âgé, très correctement vêtu, pantalon noir et chemise marron à motifs, mais dont les accessoires renvoient plutôt à une image traditionnelle. Il porte en effet une casquette plate, de grandes lunettes teintées, une sacoche et un bâton. Non, cette jeune femme ne le représente pas. Ce jeu d'image se double d'un jeu avec le son. Le jeune homme en béquille sort du cadre mais on continue d'entendre sa voix, hors champ :

...esclavos baratos, los mejores del mercado, los mejores de toda la ciudad, de todos los continentes, de todas las edades. Oferta de primavera: por un mayor de edad le regalamos un menor de edad.

Au moment où il prononce la phrase « por un mayor de edad, le regalamos un menor de edad », l'homme âgé est filmé devant la publicité de cette jeune femme. La coïncidence du slogan et de la présence de cet homme, le tout immédiatement capté par la caméra et le preneur de son, est la preuve d'une communauté d'esprit. Le film fait sien l'esprit de fronde.

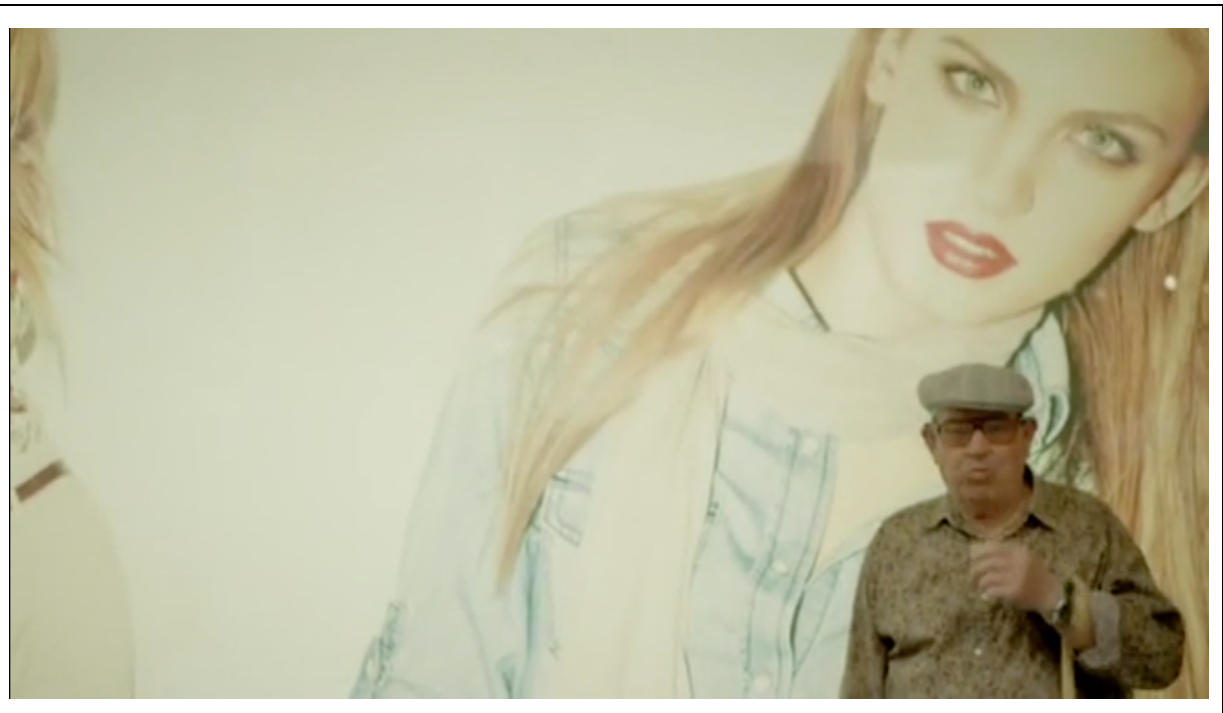


Figure n°7. *15M Libre te quiero* : « Compro y vendo esclavos »

La parodie en acte du slogan, elle, « Compro Oro » répond à une multitude de plans où B.M. Patino filme directement ces établissements qui ont fleuri pendant la crise et dont le fond de commerce est le rachat de bijoux en fonction du cours de l'or. La parodie est ici dénonciation

de cette façon d'utiliser la misère, d'en faire commerce et le réalisateur y ajoute ce rapport à la publicité qui elle aussi fait commerce de la beauté.

Dans ce miroir qu'est le cinéma, le cinéaste a tenté de capter une humeur et de la retenir. Il a filmé une alternative à ce que ces lieux disent de nous. Sol et ses alentours disaient publicité pour la beauté, boutique de rachat de bijoux, ils disaient lieu de passage permanent, lieu vivant dont l'activité ne s'arrête jamais, telle ces grandes places hyper connectées iconiques du monde moderne. La nouvelle entrée du métro, « caléidoscope urbain », « sorte de phare qui ne s'éteint jamais »⁸⁵, devait d'ailleurs en être le symbole d'après les dires d'Antonio Fernández Alba, son architecte. Dans *15M Libre te quiero*, ces images sont mises à distance, parodiées ou recouvertes presque entièrement. Mais c'est que, comme on peut le lire sur une des affiches placardées sur la place, « El sistema no admite reformas, sólo su sustitución ». Dans cet autre espace, l'entrée de métro devient tribune, tout comme les devantures de magasin emblématiques de la zone (Casa del libro, El Corte Inglés). Tout le mobilier urbain pérenne (cabines téléphoniques, fontaine, statues) et non pérenne (échafaudages et constructions improvisées) devient également tribune politique. Patino filme ce triomphe éphémère d'un langage sur un autre. L'un est un langage publicitaire fait d'injonctions dirigées vers des individus isolés poussés à satisfaire la pulsion d'achat, l'autre est un langage qui utilise tous les registres de l'humour – depuis l'humour noir jusqu'à l'humour satirique – de manière à mobiliser collectivement. Ainsi lira-t-on pêle-mêle en divers endroits et à divers moments du film, « Recortes, a ricos primero ! », « Perroflauta peligroso » et à la suite « Patrocinado por Intereconomía » (2min 11s), à la place de Elvive, « ¡Vive la revolución » (4min 45s), « Contra el capital, placer anal » (5min 10s), « Tribu urbana, me da la gana » (5min 43s), « Prohibido el zumo de naranja por estar concentrado » (5min 52s), « Esperanza, invítame al club Bildberg » (5min 54s), « Soy campeón del mundo en contratos... » et le message termine par une poubelle où un bonhomme jette un papier (5min 56s), « Becario explotado, ¡agradece no estar parado ! » (6min 36s), « Pienso, luego estorbo » (6min 37s), « Ni cara A, ni cara B, queremos cambiar de disco » (7min 34s), « Tu botón, mi crisis » (7min 41s), « No me llames radical por pensar » (7min 43s), « La revuelta enamora » (12min 26s), « Compró y vendo sueños » (14min 45s), « Nos mean encima y nos dicen que llueve » (19min 20s). Contre le « je » du célèbre géant des cosmétiques le « nous » s'exprime sous toutes ses formes dans les places et les rues de la capitale.

⁸⁵ Rafael Fraguas, « La estación de Sol abre el 27 de junio después de cinco años de obras », *El País*, 21/05/2009. <https://elpais.com/diario/2009/05/21/madrid/1242905058_850215.html> [Consulté le 24.04.2018].

Si l'on reprend les termes de M. Lussault, ce sont deux hyper-lieux qui se répondent sur les murs du centre-ville. La place centrale de Madrid n'est pas Times Square, et pourtant elle contient bien les éléments d'une « place spéculaire », laquelle « constitue une parfaite expression de la “spectacularisation” qui fonde le fonctionnement des grands centres et *hubs* métro et mégapolitains »⁸⁶. Les Indignés reprennent très exactement ces caractéristiques, ils y offrent eux aussi un spectacle permanent, mais détourné, car réflexif. Le miroir est déformant. Dans le reflet qu'ils s'offrent l'un à l'autre, tout est nécessairement caricature. Paz Vega, dans la capture d'écran que nous avons réalisée, devient l'ambassadrice de la mondialisation ; et le jeune homme qui brandit sur sa pancarte « Perroflauta peligroso », l'emblème même de l'indigné du point de vue de leurs opposants, c'est-à-dire un « punk à chien musicien ».

⁸⁶ Michel Lussault, *op. cit.*, p. 54.

Chapitre 5 :

Représentants en représentation

et représentation des représentants

Nous venons d'explorer cette bataille d'images qui se livre très explicitement dans l'espace public, lequel traduit des formes de pouvoirs. Dans l'espace, on se voit tels qu'on veut « nous » voir. La façon de construire l'espace et de l'organiser ne porte pas témoignage de ce que nous sommes mais de ce que l'« on » voudrait que nous soyons ou que nous ne soyons pas. Cela est assez évident avec les films d'A. Zapico et de B. Martín Patino. De Gijón, il a été décidé qu'elle ne serait plus une grande capitale de la construction navale. Cette image de la ville est en train d'être gommée. De la Puerta del sol, il a été décidé qu'elle serait un hyper-lieu spectaculaire et cette tendance ne se dément pas. A. Zapico a filmé de manière à ce que nous nous rappelions ce que fut Gijón par le passé ; B. Martín Patino a filmé un acte de refus. Dans les deux cas, les reflets montraient une dissemblance radicale.

Une autre figure de pouvoir est quasi systématiquement convoquée dans les films, notamment pour ce qu'elle dit de l'autre, directement ou indirectement : il s'agit de tous ceux qui représentent d'autres personnes. Les représentants sont investis du pouvoir de représenter, sans nécessairement être en mesure de décider. Dans ce jeu de représentation qu'est le film, ils occupent donc une place particulière. Ils sont un miroir. Mais un miroir de qui ou de quoi ? Qui représentent-ils ? Ou plutôt, que représentent-ils ? S'il est assez facile de répondre à la première question – il suffit d'ajouter un complément du nom (Représentant de...) –, la réponse à la seconde est beaucoup moins évidente. Dans *El efecto Iguazú*, plusieurs représentants traversent le champ : le dirigeant de Telefónica représente les intérêts des actionnaires de l'entreprise, José María Fidalgo, secrétaire général de Comisiones Obreras représente ses affiliés, José Saramago incarne l'Altermondialisme, et bien sûr Adolfo Jiménez est le représentant médiatique et médiatisé des ex salariés de Sintel. Dans *200 km.*, début du film, un représentant du délégué du gouvernement s'est risqué à venir demander aux marcheurs de ne pas poursuivre leur chemin. Apparaît ensuite J. M. Fidalgo, avec qui la rupture est consommée du point de vue des ex travailleurs de Sintel. Blessé lors du défilé du

1^{er} mai, Cándido Méndez, secrétaire général d'UGT, prend la parole devant l'assemblée. Si Adolfo Jiménez est toujours aussi présent, à ses côtés, présence physique imposante, Valeriano Aragonés, co-leader des ex salariés de Sintel, occupe l'espace. Dans *La mano invisible*, ce dernier prend encore plus d'importance, reléguant Adolfo Jiménez aux marges du film. Tourné lors des élections à la Communauté de Madrid de 2003, le film fait apparaître tous les personnages déjà présents dans les opus précédents (A. Jiménez, V. Aragonés, J. M. Fidalgo, le représentant du ministre) et y ajoute José Luis Rodríguez Zapatero, Alberto Ruiz-Gallardón, Trinidad Jiménez, Rafael Simancas ou encore Esperanza Aguirre. *Portmán, a la sombra de Roberto* se distingue de la même manière par l'importance des intervenants ayant une fonction représentative. Dès les premières secondes le maire de Portmán, José Antonio García, témoigne. Viendront ensuite Miguel Martínez, directeur exécutif de Portmán Golf S.A., Miguel Ángel Estévez, membre d'Ecologistas en acción, Julio Mas, vice-président de Greenpeace Espagne de 1988 à 2000, Alfonso García, Président directeur général de Portmán Golf S.A, Luis Martínez, Président du Comité d'entreprise Portmán Golf s.a. et secrétaire général de la Fédération Régionale des Mineurs de Murcia, section UGT, Antonio Carrasco, Président de l'association des habitants de El Llano, auxquels s'ajoutent dans les extraits d'archives télévisuelles la Ministre de l'environnement, Cristina Narbona et le président de la Communauté Autonome de Murcie Carlos Collado Mena. Dans *El astillero (Disculpen las molestias)*, le travail sur les représentants n'est pas moins important. Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala ont un rôle similaire à Adolfo Jiménez et Valeriano Aragonés. Ils sont les voix très médiatiques et médiatisées d'une partie des travailleurs. Mais ils sont surtout les leaders du syndicat CSI (Corriente Sindical de Izquierda), opposé à UGT et à CC.OO. Balbino Cano, Secretario del Comité de empresas et José María Bardiales, Parroco de la Iglesia de la Calzada, complètent cette liste. *Flores de luna* montre comme un refus de désigner des représentants. Beaucoup l'ont été ou le sont au moment du film, mais rien n'est dit à ce propos, sûrement parce qu'à l'exception du Père Llanos, désigné comme figure de proue du quartier, tous interviennent comme simples témoins. Il en est ainsi de Gabriel del Puerto, représentant de l'association de quartier, de Miguel Ángel Pascual Molinillo, qui fut cadre au Parti Socialiste et surtout un membre actif des comités de quartiers, de Fernando Elena, à l'origine de coopératives d'habitations, de Javier Solana, Haut représentant de l'Union pour les Affaires Étrangères et la politique de sécurité à l'Union Européenne, de Carlos París, membre du comité du Parti Communiste et président de l'Ateneo de Madrid ou encore d'Enrique Díez Alegría, ex jésuite et co-animateur avec le Père Llanos du renouveau du quartier du Pozo del tío Raimundo.

Ce même refus, on le retrouve poussé jusqu'à ces dernières limites dans *15M Libre te quiero*. Pourtant ils sont nombreux. Chacune des voix que l'on entend, chacun des visages qui apparaît à l'écran avec un micro ou un mégaphone, est un représentant. Il est la voix d'un groupe plus ou moins constitué (parti politique, association, comité de quartier, etc.). il incarne des idées. Mais toutes ces caractéristiques sont ici reléguées à un second plan. Compte exclusivement cette intégration à un mouvement dont Patino ne veut retenir rien d'autre si ce n'est qu'il fut collectif.

Tous sont présents à l'image car les acteurs des différents mouvements sociaux les ont interpellés, pour leur demander un soutien ou au contraire pour les invectiver. Or les caméras documentaires se trouvaient dans une position ambiguë : elles étaient là à côté des autres caméras – celles des télévisions – tout en étant à distance. Cette distance est-elle effective ? Est-il possible de ne pas se faire prendre au piège des représentations de l'Autre ?

1. Pris au piège des représentations de l'Autre

Une séquence de *200 km.* semble indiquer que non. Le film comportait en son sein une marche dont le but essentiel était qu'elle soit vue et commentée. Dans les plans qui la retracent, l'indifférence des automobilistes, leur incompréhension, voire leur colère, est manifeste. Ceux qui documentent leur arrivée au cœur des places des villes qui les ont accueillis, montrent une évidente empathie, des manifestations d'encouragement, parfois des promesses d'engagement mais aussi un mélange de compassion et de pitié. Nous en voulons pour preuve cette séquence où les ex salariés originaires de Galice sont reçus dans une ville où un homme en veste rouge les réceptionne et prend la parole au mégaphone pour une assistance composée essentiellement des travailleurs de Sintel :

Lo primero pues daros la bienvenida y como ha dicho Paco espero que sea vuestra casa... Yo quiero hacer un breve llamamiento, ¿no?, y recordar lo que es el paro, que es levantarse por la mañana y ver que, bueno, la precariedad ha entrado por la puerta de tu casa, que prácticamente no tienes para dar una educación a tu hijo, igual tiene que dejar de estudiar, igual va a tener la posibilidad cero de tener una carrera universitaria, y poder ascender y va a tener que hundirse de lleno en el mundo laboral para poder seguir adelante. ¿Por qué? Porque tu padre tiene 50 o 55 años y se ha quedado en el paro y ninguna empresa ningún gobierno de los que hemos tenido hasta ahora se ha hecho responsable de él. Ese es uno de los grandes problemas.

L'homme à la veste rouge adopte très exactement le discours dominant. Le miroir qu'il leur tend n'est pas celui de ceux qui luttent mais de ceux qui souffrent. Le discours aux accents humanistes et anti libéral devient alors l'instrument même d'un enfermement. Il leur montre

le pire d'eux-mêmes : chômeurs de plus de cinquante ans qui ne pourront pas nourrir leurs gosses, surtout dans un monde globalisé où le travail est amené à devenir précaire. Et il le fait au milieu d'une place vide d'un autre public que les travailleurs de Sintel.

Cet homme représente le village, il fut chargé de les accueillir. D'après son discours, la représentation qu'il a des travailleurs limogés de Sintel est précisément celle qui convient au pouvoir : des hommes plutôt âgés, pétris de peur qui, de fait, ne résisteront pas. Les places demeurent inchangées.

2. L'impossible changement de place

Isadora Guardia a beaucoup filmé les politiques en représentation. Cela a donné lieu à plusieurs séquences. Une première se déroule au siège du PP, dans les bureaux d'Alberto Ruiz-Gallardón, alors président de la Communauté Autonome de Madrid et candidat à la Mairie de Madrid, dans un contexte où José María Aznar termine son second mandat comme Premier Ministre. C'est ici une rencontre non filmée. Gallardón traverse le champ, face aux militants munis de leurs affichettes, sans s'arrêter devant la caméra. Nous, spectateurs, comme les ex travailleurs de l'époque, nous devons nous contenter de la promesse des uns qui dépend de l'intervention des autres. A. R. Gallardón, reparlera de la médiation au ministre du Travail, Eduardo Zaplana, qui en parlera au Président du Gouvernement, José María Aznar. En parallèle Javier López, membre du comité de direction de Comisiones Obreras, médiateur pour le cas Sintel, transmettra également l'information à José María Fidalgo, leader de CC.OO et à Cándido Méndez, secrétaire général d'UGT, lesquels devront à leur tour en discuter avec leur base et le PP, etc.

La seconde séquence se déroule lors d'un meeting de Trinidad Jiménez, candidate aux élections municipales pour le PSOE, en tant que représentante de la Federación Socialista Madrileña (FSM). La caméra est postée en contrebas de l'estrade où se trouve le pupitre depuis lequel Trinidad Jiménez parle. La caméra est à hauteur du public, à son exacte place. Ses propos sont reçus sans autre médiation que la caméra. Trinidad Jiménez promet, elle énonce les formules de principe. À peine peut-on percevoir dans le montage de la séquence un brin de sarcasme de la part de la réalisatrice qui coupe la chanson de meeting de la candidate sur le mot « hipocresía »⁸⁷ avant d'enchaîner sur son discours. Mais c'est ici encore trop

⁸⁷ Voilà ce que l'on entend de la chanson : « Que el pueblo recupere al fin su alcaldía, sin misterios, sin miedos, sin más hipocresía... ».

s'avancer. Car, que pouvaient attendre les ex travailleurs de Sintel de la candidate sinon des promesses ?

La séquence suivante va dans le même sens. Les ex travailleurs de Sintel, toujours en recherche de médiatisation, sont allés au meeting du PP. Seulement, les dés étaient déjà jetés. Avant même que ne commence la séquence, un des travailleurs, interviewé par la réalisatrice, annonce dans le détail ce qu'il est sur le point d'arriver. Le Parti Populaire a déplacé son meeting d'un endroit ouvert vers un gymnase de manière à pouvoir interdire l'entrée à ceux qui ne seraient pas porteurs d'une carte d'adhérent au parti. Ils ont fait d'un meeting public un meeting privé afin d'éviter la présence des ex travailleurs de Sintel⁸⁸. La séquence qui suit ne fait que confirmer ces propos. Arrivés à l'endroit du meeting, ils sont maintenus à l'écart. La caméra, elle, est entrée. Qu'a-t-elle pu filmer ? Précisément ce que tous voulaient éviter : les ex travailleurs de Sintel qui ont réussi à tromper les gardes brandissent leurs affichettes et finissent par perturber le meeting. Ils se font voir. Dans cette bataille d'images personne ne respecte ses engagements. Alberto Ruiz-Gallardón reçoit en privé les représentants de Sintel et en public le parti les met à la porte ; les ex travailleurs de Sintel venus écouter pacifiquement finissent par tomber dans le piège qui leur est tendu. Les esprits s'échauffent. Un homme s'exprime alors en ces termes :

Quiero que me digan las promesas que están haciendo de puesto de trabajo, quiero escucharlo, quiero escucharlo como he ido a un mitin del PSOE y he ido a un mitin de Izquierda Unida, e iré a un mitin de los verdes. Quiero ir a un mitin del PP porque quiero saber qué futuro me corresponde. Y punto y no hay otra historia y no quiero que me llamen salvaje ni bestia. Eso sí que no pongan delante a la policía a decir: 'oye, no, es que estos trabajadores..., tú como eres trabajador de Sintel, no puedes pasar porque vais a alterar el orden. Coño, hemos estado en el parque, yo llevo desde las diez de la mañana en el parque leyendo el periódico sin meterme con nadie, saludando a la gente del PP que me ha saludado, pum, pum, no me he metido con nadie y de buenas a primeras rompen un ese y lo cortan.

On les appelle « bestia », « salvaje », on leur interdit le passage parce qu'ils sont susceptibles de perturber l'ordre public, on brandit le souvenir du 1^{er} Mai, du coup de bâton reçu par Fidalgo. Et que font-ils ? Ils perturbent l'ordre public.

D'un côté il y a du cynisme, de l'autre de la maladresse. Mais ce qu'il en reste c'est ce qui était déjà : le parti du gouvernement continue d'ignorer les travailleurs de Sintel et les ex travailleurs de Sintel, impuissants à faire en sorte que l'exécutif respecte ses engagements,

⁸⁸ Voici les propos tels que nous les avons transcrits : « Ahora es en un sitio cerrado, las fuerzas del orden pueden impedir que cualquier sea que ellos quieran no entre. Aquí, todo abierto, no podían evitar que estuviéramos, y que se vieran las camisetas de Sintel, porque no pensábamos hacer otra cosa, nada más que nos vieran y ahora iremos para allá al polideportivo si no nos dejan. No vamos a hacer ningún acto de fuerza ni nada. Simplemente, nos detendrán seguro. »

tombent dans les pièges qu'on leur tend. Ainsi, à l'image, chacun reste à la place initialement assignée à l'Autre.

La dernière séquence, qui met en scène Esperanza Aguirre, n'y change rien. La caméra d'Isadora Guardia est dans un rôle proche de celui d'une caméra de télévision. Rue Preciados, au pied du Corte Inglés, elle interviewe les passants pour connaître leur opinion sur le cas Sintel. Là se trouve Esperanza Aguirre, en campagne, venue à la rencontre des gens de la rue, parlant avec un membre de Sintel sans que l'on puisse entendre le contenu du dialogue. Ils sont filmés en plan rapproché poitrine. Autour, les gens sont attroupés. Hors champ, une femme crie « ¡mentirosos ! ». Alertée, Esperanza Aguirre (regard par-delà la caméra d'Isadora Guardia) se dirige vers elle, donc vers la caméra qui n'a qu'à opérer un léger quart de tour vers la gauche pour être au centre du dialogue. Esperanza Aguirre se trouve au centre d'une scène que les caméras contribuent à isoler. Comme précédemment dans l'échange entre Adolfo Jiménez et l'envoyé du gouvernement nous avons potentiellement tous les contrechamps possibles. Cependant, ce dernier est-il la garantie de voir autrement, de voir d'un autre point de vue ? La réponse a déjà été donnée. Très rapidement, dans l'échange, un travailleur de Sintel se substitue à cette femme qui ne sait pas très bien que répondre à sa propre accusation. Il précise en quoi il y a eu mensonge : un accord a été voté au Parlement, en présence d'Esperanza Aguirre, qui n'a pas été respecté. Alors Esperanza Aguirre n'a d'autre choix que de valider et de reprendre point par point les arguments de son interlocuteur, pour finir par une promesse. Inexorablement, le cercle se referme sur lui-même. Isadora Guardia filme ce que filme les caméras de télévision, elle en est réduite au même rôle. Esperanza Aguirre répète les arguments avancés par son interlocuteur, elle reste à la place qui lui est assignée en tant que candidate aux élections : elle promet ; et l'ex travailleur de Sintel reste à celle qui est la sienne : il tente de se faire entendre.

On touche peut-être ici aux limites de la construction en abîme, laquelle est menacée en permanence de nous conduire vers des apories. Montrer, quand bien même il s'agit de dévoiler ce qui est caché, de démasquer celui qui avance déguisé, de démentir celui qui ment, ne saurait éviter à celui qui filme de se trouver pris aux pièges des images qu'il dénonce. Le miroir qu'il tend à celui qui est déjà filmé pourrait le montrer en train de filmer de manière identique – c'est le sens de nos analyses précédentes –. Le miroir ne permettrait pas d'y voir mieux. Ses qualités de nitescence sont niées. Ici on ne regarde pas à travers le miroir mais dans le miroir, et ce qu'on y voit c'est la façon dont l'Autre nous regarde. Là encore, les places sont inchangées.

3. L'incommunication

Cette idée d'un impossible changement de place peut être prolongée par l'étude de l'exemple d'incommunication que nous trouvons dans *200 km.* et *La mano invisible*, répété quasi à l'identique. Dans *200 km.*, à l'entame, on assistait à un échange entre Adolfo Jiménez, représentant des travailleurs, et le représentant du délégué du gouvernement. Isadora Guardia a gardé la séquence tournée lors de la marche vers Madrid, mais elle ne l'a pas coupée. Voici le découpage du dialogue dans *200 km.* Nous avons souligné en gras l'échange qui n'apparaît pas dans *La mano invisible*.

Extérieur jour. Sur les allées du Paseo de la Castellana. Les marcheurs sont massés autour d'Adolfo Jiménez et de l'envoyé du délégué du gouvernement.

1. Plan rapproché poitrine d'Adolfo Jiménez, le représentant du délégué du Gouvernement en amorce sur le bord droit de l'image.
Adolfo Jiménez -Yo voy por las aceras a la manifestación del 1 de Mayo que ha convocado mi sindicato. Oye, joder.
Délégué -De acuerdo.
A.J. -Joder, además, yo no quiero provocar nada, al contrario, lo lamentable es esto.
2. *Cut*, et ellipse d'une partie du dialogue. Plan rapproché poitrine d'Adolfo Jiménez identique au précédent, mais cette fois l'envoyé du délégué du gouvernement occupe une place plus importante sur le bord droit de l'image.
D. -Vamos a ver. Y esto es lo que hay en principio. Según la ley 9/1983 del 15 de julio⁸⁹, ustedes no tienen ni comunicación ni autorización para manifestarse. Y esa es una ley. (Suite inaudible).
3. *Cut*. Nouvelle ellipse du dialogue. PRP d'Adolfo Jiménez. À nouveau, l'envoyé est en amorce sur le bord droit de l'image.
A.J - O sea venimos andando diez días, o sea novecientos y pico tios, que estamos ahí con los pies destrozados, nos juntamos aquí, para terminar de andar y ¿no se nos permite? ¿Qué cojones es esto? Venga, ¿Pero qué cojones es esto?
4. *Cut*. Nouvelle ellipse du dialogue. PRP d'Adolfo Jiménez. L'envoyé est en amorce sur le bord droit de l'image. On observe un très léger zoom avant qui ne change rien à l'équilibre du plan.
D – De momento que ustedes esfuercen a las unidades uniformadas, a ese impedimento, ustedes pueden estar cometiendo ya un delito de (desobediencia/resistencia al) orden publico.
A.J - Que no pasa nada, que cometemos un delito como tú dices. No pasa nada.
D - Y entonces, podría proceder a una detención.
A.J –Pues cojonudo. ¿Sabes por qué? Porque como no tenemos para comer, (difficilement intelligible hormis le mot “cárcel”)...
5. *Cut*. PRP d'Adolfo Jiménez. L'envoyé est en amorce sur le bord droit de l'écran.
A.J –Esto es lamentable.
D –Como dice esto es lamentable.

⁸⁹ Le délégué du ministre s'en réfère ici à la l'article 8 de la « Ley Orgánica 9/1983, de 15 de julio, reguladora del derecho de reunión », lequel stipule que : « La celebración de reuniones en lugares de tránsito público y de manifestaciones deberán ser comunicadas por escrito a la autoridad gubernativa correspondiente por los organizadores o promotores de aquéllas, con una antelación de diez días naturales, como mínimo y treinta como máximo. Si se tratare de personas jurídicas la comunicación deberá hacerse por su representante. » S'il invoque cet article 8 alors qu'Adolfo Jiménez affirme qu'il répond à l'appel lancé par Comisiones Obreras, cela signifie que le gouvernement les considère comme n'appartenant pas à ce syndicat.

A.J. –Bueno, dile al delegado de gobierno, que vamos a salir por las aceras, uno tras otro, no vamos a interrumpir semáforos ni nada, y (...) nuestra marcha final desde las seis carreteras nacionales, para incorporarnos allí. Y nada más. Con la garantía que no hay ninguna pega.

D –Insistiré nuevamente, pero en principios no se lo va a permitir.

A.J. –Bueno, pues entonces, al menos, trasládale todo lo que te he dicho literalmente porque además está grabado. Hasta luego.

Voici le même dialogue restitué dans *La mano invisible*. Nous avons souligné en gras les éléments rajoutés :

Extérieur jour. Sur les allées du Paseo de la Castellana. Les marcheurs sont massés autour d'Adolfo Jiménez et de l'envoyé du délégué du gouvernement.

1. Très léger travelling avant, caméra à l'épaule. Plan rapproché poitrine de l'envoyé. Adolfo Jiménez à gauche de l'image, et un des marcheurs portant une casquette rouge, à droite, sont en amorce. On aperçoit à peine, derrière la visière, la caméra qui a filmé le dialogue de l'autre côté. Il s'agit donc ici de l'exact contrechamp du dialogue.

A.J. –Estamos allí con los pies destrozados, nos reunimos aquí para terminar de andar y no se nos permite... ¿Qué cojones esto? Pero ¿qué cojones es esto?

D –Vamos a ver, vamos a ver, vamos a ver... en principio no se permite porque no está autorizado

On entend hors-champ –¡Si vamos a ir por la acera joder!

On entend hors-champ –¡Si voy a salir que me estoy poniendo de los nervios!

Mouvement de caméra vers le haut, la caméra filme en plongée sans changement d'échelle, puis revient au niveau des deux protagonistes de l'échange. Elle est désormais placée à la droite d'Adolfo Jiménez et non plus derrière lui.

A.J. – ...no nos permiten manifestarnos ni concentrarnos el delegado del Gobierno por esto está recurrido al Tribunal Constitucional, el derecho fundamental. Juegan con el tiempo, si dentro de cinco años dicen tienen derecho, qué bonito ¿no?, ¿y mientras me muero de hambre? Estoy reivindicando mi puesto de trabajo que el Gobierno me firmó y que no me ha restituido, además no me repone la prestación por desempleo que también la firmó cuando me despidió y además me impide manifestarme y además ahora me impide andar por la acera, no hay más que una solución para ser invisibles: ¡al campo de concentración! Entonces joder, hay que detenernos porque yo voy a decir esto inmediatamente andando tranquilamente por las aceras y punto... No hay más solución

D -Es una postura radical...

A.J. –¡Ah, radicales! Pues, puestos a radicales... bueno pues dime...

D –Vamos a ver...

A.J. –¿...Cuál es una postura radical?

D –Si me dejas hablar, coño, entonces pongo mi postura, no mi postura sino por lo menos la normativa. Y esto es lo que hay en principio. Vamos a ver, según la Ley 9/1983 del 15 de julio ustedes no tienen ni comunicación ni autorización para manifestarse y esa es una ley que regula el derecho fundamental de reunión y de manifestación, ¿de acuerdo?

On entend hors-champ –Se nos va a poner en la cárcel a todos.

A.J. –Tranquilos, tranquilos, si nosotros no somos abogados ni tenemos porque saber esas leyes, luego asumimos las responsabilidades.

D –En el momento que se le comunique, en el momento en que no se le va a impedir, en el momento en que esfuercen a las unidades uniformadas, a ese impedimento ustedes ya pueden estar cometiendo ya un delito de resistencia o de desorden público...

A.J. –No pasa nada, cometemos un delito como tú dices...

D. – ...y entonces podrían proceder a una detención.

A.J. – Cojonudo, sabes por qué, porque como no tenemos para comer, dos meses en la cárcel y uno de paro...

2. *Cut.* Changement de caméra. PRP d'un homme avec en amorce un autre homme portant une casquette bleue en amorce qui semble commenter l'événement en cours.

L'homme à la casquette –Están actuando según la legalidad vigente, por eso hay que salir de aquí porque yo creo que van a impedir al máximo el...

3. *Cut.* Premier plan d'Adolfo Jiménez, de profil. L'envoyé est à droite de l'image, presque hors-champ. La caméra effectue de légers va et vient, en panoramique, filmant tour à tour Adolfo Jiménez et l'envoyé du gouvernement.

A.J. –**Hemos salido... digo, los de Burgos hemos salido, desde la capital, de Burgos, desde la misma plaza de la catedral y así hemos pasado por ciudades, bien. No hemos tenido absolutamente ningún problema, no creo que hubiese tampoco permisos para atravesar las ciudades, la Guardia Civil se ha portado con nosotros extraordinariamente, o sea que públicamente les hemos agradecido, y ahora llegamos a Madrid, vamos por las aceras a incorporarnos y dicen no por las aceras no podéis ir. ¿Y por qué? Entiéndeme, sabe que no tiene sentido, que no tiene sentido.**

D. –Legalmente tiene sentido.

A.J. –**Bueno, pues, como los trabajadores no somos abogados, no podemos nada más que utilizar lo que es nuestra libertad como ciudadanos de andar por la acera. Y cuando se nos detenga, se nos aplicará el código, el delito o el fusilamiento al amanecer, no lo sé, pero no voy a hacer que no haya absolutamente ni el más mínimo acto de violencia y pedir que si la policía nos carga a nosotros, que nadie absolutamente, se revuelva contra la policía, es decir que si nos dan en una mejilla, vamos a poner la otra, Operación Ghandi, sabes, somos pacifistas.**

I. Guardia, dans *La mano invisible*, propose l'exact contrechamp des plans utilisés dans *200 km*. Son film complète notre connaissance de cette scène. Et ce d'autant mieux qu'elle a effectué moins de coupes dans le dialogue. Elle donne plus d'amplitude à cet échange entre les deux représentants. Pour autant, cela modifie-t-il la perception de ce qui est à bien des égards un dialogue de sourds ?

À notre sens, il y a un simple rééquilibrage dans *La mano invisible*. L'échange tel que nous le percevons dans *200 km*. est en effet très dissymétrique. Ce que l'on entend, au-delà des faits, c'est un Adolfo Jiménez multipliant les expressions familières (« Joder », « Cojones », « cojonudo ») face à un envoyé du gouvernement qui tient un discours normatif, de simple rappel à la loi. Dans *La mano invisible*, le même envoyé du gouvernement utilise lui aussi une expression familière (« Si me dejas hablar, coño ») et A. Jiménez se positionne face à la loi, pour en montrer les contradictions. L'envoyé du gouvernement utilise l'article 8 de la « Ley Orgánica 9/1983, de 15 de julio, reguladora del derecho de reunión ». A. Jiménez, qui connaît parfaitement la loi, lorsqu'il assure qu'ils partiront mains en l'air sans s'opposer à la police, joue de l'article 10 de la loi 9/1983, lequel stipule que si les autorités considèrent qu'il existe la possibilité que se produisent des atteintes à l'ordre public, avec des dangers pour les

personnes ou pour les biens, les manifestations pourront être interdites ou leur date modifiée⁹⁰.

Leur demander à cette heure une autorisation revient à jouer avec le temps. Provoquer leur colère revient à créer le désordre de manière à pouvoir appliquer la loi. A. Jiménez apparaît bien plus que dans *200 km.* en capacité de répondre, bien plus en tous les cas que ses camarades qui bouillonnent.

La mano invisible en équilibrant les postures montre les ressemblances entre les deux. La relation spéculaire y est beaucoup plus évidente. D'un point de vue formel ils sont identiques. De l'autre côté du miroir (la caméra), il y a une autre caméra qui montre sensiblement la même chose, quelle que soit la position des interlocuteurs. Nous avons là un dialogue de sourds. Ni lui ni le gouvernement ne se sont décidés à changer de stratégie. Ils utilisent ce que Karine Masasa appelle une argumentation *ad hominem*⁹¹, qui consiste à mettre constamment l'autre face à ces propos. A. Jiménez, par exemple, diabolise son adversaire politique en le comparant explicitement à un nazi (« no hay más que una solución para ser invisibles: al campo de concentración ») puis à un fasciste (« cuando se nos detenga, se nos aplicará el código, el delito o el fusilamiento al amanecer, no lo sé »).

En continuant à filmer en ce sens, les documentaires prêtent le flan à la politique spectacle. Si les caméras de télévision avaient été présentes et avaient relayé cet échange nous aurions été dans le règne de ce qu'il est commun d'appeler « la petite phrase », pratique qui participe évidemment d'un obscurcissement des débats.

4. Retirer la parole

Les politiques étant en représentation et les caméras étant toujours susceptibles d'être prises au piège de leur mise en scène, une des solutions (radicale) adoptée par les cinéastes a été de tout simplement leur retirer la parole. Sûrement s'agit-il d'opérer un déplacement de

⁹⁰ Artículo 10 : Si la autoridad gubernativa considerase que existen razones fundadas de que puedan producirse alteraciones del orden público, con peligro para personas o bienes, podrá prohibir la reunión o manifestación o, en su caso, proponer la modificación de la fecha, lugar, duración o itinerario de la reunión o manifestación. La resolución deberá adoptarse en forma motivada y notificarse en el plazo máximo de setenta y dos horas desde la comunicación prevista en el artículo 8, de acuerdo con los requisitos establecidos en la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

⁹¹ Karina Masasa, « À qui profitent les dialogues de sourds ? La question de l'action dans la polémique entre mondialistes et altermondialistes autour de la pauvreté », *Semen* [En ligne], 31, 2011, Mis en ligne le 01 avril 2011, <<http://journals.openedition.org/semen/9111>> [consulté le 26 .04.2018], p. 1.

scène médiatique : hyper présents sur la scène télévisuelle ils deviennent absents sur la scène cinématographique, qui confirme son statut d'espace de résistance. *El efecto Iguazú* fournit un exemple de cette privation de parole.

Le 21 juin 2001, les ex travailleurs de Sintel se sont invités à l'assemblée générale des actionnaires de Telefónica de manière à interpeler ses dirigeants et à y faire entendre leurs revendications. Cet événement donne lieu à une séquence de trois minutes (elle débute à 32min 06s et termine à 35min 10s) au cours de laquelle un responsable d'entreprise est rendu inaudible. Pere Joan Ventura filme d'abord des lignes : celle que forme la scène sur laquelle il y a une longue enfilade de pupitres derrière laquelle se trouvent les dirigeants en costume cravate ; celle des occupants de la Castellana, assis dans l'assistance ou debout à l'arrière de la salle, derrière des barrières. Les uns apparaissent stoïques, ils attendent que l'orage passe, les autres brandissent leurs affichettes et leurs banderoles. La manière de filmer les intervenants est également assez similaire, car le réalisateur filme un dispositif déjà en place. À l'arrière de la scène un écran géant a été installé. Il est subdivisé en plusieurs carrés, dont un est placé en haut de l'écran géant. Le premier à apparaître dans le dispositif est le président récemment désigné, César Alierta⁹², successeur de Juan Villalonga. Viendront ensuite Adolfo Jiménez et un des ex salariés de Sintel, resté anonyme pour nous. Tous sont filmés en gros plan par les réalisateurs de l'événement et Pere Joan Ventura à son tour joue des zooms avant et des zooms arrière, de manière à faire coïncider l'image avec le cadre ou au contraire à la rendre très distante. Sur la surface des écrans, il y a donc une égalité de principe. Tous sont traités de manière identique. Les différences se jouent au niveau du son. À peine le nouveau président de Telefónica a-t-il pris la parole qu'il devient inaudible, non à cause du brouhaha provoqué par les protestations incessantes des ex employés de Sintel mais parce qu'il est littéralement coupé. Le changement de plan qui s'opère alors qu'il est en train de parler s'accompagne d'un changement dans la prise de son. Il est maintenant pris depuis le fond de la scène. Ainsi les micros enregistrent-ils non plus le discours mais les protestations des travailleurs. Après ce revirement sonore, dans les plans suivants, César Alierta restera inécoutable et inécouté. En revanche, lors de l'intervention d'Adolfo Jiménez et de son collègue, on remarquera non seulement l'arrêt des protestations, ce qui semble logique, mais surtout cette absence de coupures sonores.

⁹² « Alierta sustituye a Villalonga en Telefónica », Madrid, *El País*, 26/07/2000, <https://elpais.com/diario/2000/07/26/economia/964562401_850215.html> [consulté le 26.04.2018].

Ainsi se pose la question du sens de cette séquence quant à la présence de l'Autre, comme adversaire politique. Que pouvons-nous entendre de lui ? Ici, la question semble très rapidement tranchée : rien. Que pouvons-nous attendre de lui ? À voir les images, pas grand-chose de plus. Lors du discours d'A. Jiménez la caméra filme les responsables de Telefónica, en particulier César Alierta, directement interpellé par Adolfo Jiménez. Son visage, comme celui des autres est impassible.

L'adversaire politique, dans le système mis en place dans la séquence, est avant tout un faire-valoir. On pourrait dire que P. J. Ventura ne le filme pas en tant qu'Autre, en tant qu'adversaire, il filme avant tout les ex employés de Sintel en action. Ce que l'adversaire pourrait avoir à dire des ex travailleurs de Sintel est rejeté dans le hors-champ. Peut-être, comme nous l'avons suggéré dans les pages précédentes, parce que l'environnement dans lequel tous évoluent suffit à comprendre le point de vue des exécutifs (qu'ils soient issus du public ou du privé). Cela est assez évident, dans *15M Libre te quiero* où à aucun moment n'apparaît un membre de la classe politique ou même un commerçant ou toute autre personne directement concernée par l'occupation de la place et les manifestations. La physionomie de la place et la présence de la police disent assez clairement ce qu'il en est. Plutôt que de laisser une place à cette parole, B. M. Patino laisse tout l'espace au Mouvement. Dans *El efecto Iguazú*, nous avons vu qu'il était à distance. Or ici, il le reste. Il prend le parti de donner la parole à ceux qui ne l'ont jamais et de la retirer à ceux qui l'ont toujours.

Conclusion de la première partie

Les documentaires avancent dans un monde complexe d'images dont ils ne peuvent se départir. Ils sont obligés de s'y confronter, de manière à s'en différencier. Le cinéma politique, de ce point de vue, avance sur la corde raide. Les films partagent des points communs avec la fiction – les deux ont un évident caractère documentaire – mais les choix de représentation diffèrent profondément. Il ne s'agit pas d'un problème théorique mais de pratiques. La fiction, dans son immense majorité, filme les problématiques sociales en repoussant les questions politiques. Ce refus de politiser des questions pétries d'enjeux idéologiques, cette façon de reconduire des scénarii éculés, cette instance à filmer quasi exclusivement les pathologies du social (la souffrance, les peurs, le déclassement), entraîne la reconduction permanente d'une vision désenchantée du monde et consacre le discrédit de l'engagement politique. Ces documentaires partagent également de nombreux traits communs avec la télévision. Non seulement nombre des réalisateurs ont travaillé pour différents médias, mais ils couvrent les mêmes événements et occupent les mêmes lieux que les journalistes et leurs équipes. La télévision, tout en se situant à l'opposé de leur projet, est un auxiliaire pour ces réalisateurs. Ainsi doivent-ils produire un extraordinaire effort pour s'en détacher et se détacher également de l'immédiateté du social. Dans cette entreprise le temps est leur principal allié.

En somme, il ne s'agit jamais d'abolir complètement ni la télévision ni la fiction mais bien de trouver un autre angle de manière à renverser les représentations et à doter les images de plus de profondeur.

La façon de filmer l'espace public et les politiques en représentation prolonge cette bataille d'images et de représentations. Dans les deux cas, les réalisateurs se sont employés à déconstruire les discours officiels, ceux prononcés par les politiques en particulier ou ceux, plus implicites, qui sont véhiculés par le paysage urbain. A. Zapico, en filmant en miroir, comble les vides de l'histoire ; B. Martín Patino accompagne le geste iconoclaste de désacralisation des publicités. La déconstruction du discours politique s'avère quant à elle plus compliquée, notamment du fait de la position des cinéastes, pris au cœur des hyper-lieux médiatiques. Rester en leur centre, capter la même parole que les télévisions, les maintenaient à la même place qu'eux. D'où la nécessité de couper la parole aux politiques.

Ces efforts de distanciation, de changement de perspective, de déconstruction voire de rupture participaient d'une mise en doute des représentations comme véhicules des formes de pouvoir. Ils constituent une prise de conscience du fait que « voir » et « pouvoir » sont intimement liés. La fiction cinématographique multiplie les portraits de victime. La télévision poursuit sa course effrénée à l'image. L'espace public nous désigne exclusivement comme consommateurs. Les politiques, pour œuvrer à leur propre survie, promettent. Comment casser ces représentations ? Les films affichent leurs doutes quant à ses images et les poursuivent par une réflexion sur le récit. Les difficultés liées aux rapports entre « voir » et « pouvoir » s'accompagnent de questions liées aux problèmes de « voir » et « savoir ». Si la fiction n'apporte rien dans la connaissance des crises sociales, notamment sur ceux qui les ont provoquées, si la télévision, la publicité ou les politiques restent en surface, il fallait passer de l'autre côté du miroir et doter les films d'un pouvoir critique. Voir implique de savoir, donc dans une certaine mesure de dénoncer et d'interroger.

Deuxième partie

FILMER POLITIQUEMENT

Introduction de la seconde partie

En même temps que se pose la question des liens entre « voir » et « pouvoir », des interrogations surgissent au sujet des relations entre « voir » et « savoir ». Les sujets qu'abordent les films sont complexes, ils couvrent selon les cas des périodes de temps assez importantes. Les informations foisonnent. Par ailleurs, si les documentaires ont pour ambition de porter à notre connaissance un certain nombre de situations critiques, de nous les faire comprendre, de nous en faire percevoir l'urgence, ils ont aussi pour but de dénoncer. En cela, les réalisateurs filment de manière politique. Filmer de manière politique signifie tout à la fois dévoiler les conflits d'intérêts propres à l'exercice du pouvoir, mesurer leurs impacts sur les citoyens et effectuer un travail de réflexion sur la société elle-même en tant qu'organisation. Non contents de ne pas taire les responsabilités, les documentaires exercent une mission d'éveil. Ils articulent entre elles les notions de voir, savoir, dénoncer et interroger. Tout se joue dans la mise en récit : en racontant, les films remettent en ordre les événements et les éclairent sous un nouveau jour.

Après un chapitre de réflexion au sujet des rapports entre voir, savoir, dénoncer et interroger, nous verrons dans le premier chapitre comment, à partir d'un élément récurrent et central, les documentaires déploient le temps et l'espace. M. Martí, dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, tourne autour du principal lavoir de minerais, et à partir de celui-ci inscrit l'activité minière dans un temps long et dans un espace élargi. Ainsi peut se poser la question des responsabilités. Qui a autorisé le désastre écologique ? Qui en a été complice ? Qui en sont les victimes ? Et qui en sont les bénéficiaires ? Dans *Flores de luna*, J. V. Córdoba scrute la petite enclave à l'intérieur du quartier de Vallecas, à gauche de la voie de chemin de fer. Il en retrace l'histoire en posant la question du mépris des pouvoirs publics à l'égard de ces zones suburbaines. Dans *El astillero (Disculpen las molestias)*, A. Zapico, s'approche au plus près de Cándido González Carnero et de Juan Manuel Martínez Morala pour rendre compte des événements qui ont décidé de la disparition des chantiers navals de Gijón. Mais surtout, en dressant le portrait d'une attitude de refus permanent, le film interroge ce processus progressif de fermeture des chantiers. Qui est responsable ? Qui est complice ? Qui sont les victimes et les bénéficiaires ? D'un documentaire à un autre, les questions se répètent, lancinantes.

Le second chapitre sera l'occasion d'étudier comment certains films jouent plus explicitement avec l'ordre du récit pour en faire ressortir un élément déterminant. *Veinte años no es nada* développe jusqu'à treize lignes narratives qui permettent de suivre une multitude de personnages dans leurs présents et de faire un bilan de leurs existences. Cependant, ces récits de vie sont rapportés à l'instant du repas de retrouvailles. Cette fête rappelle la fête de fermeture de 1979. J. Jordà, avec ses personnages, fait le bilan amer de vingt-cinq ans de démocratie, depuis le point de vue de ceux qui s'étaient engagés à l'extrême gauche. *El efecto Iguazú* débute par le spectacle des pelleteuses en train de démanteler le camp et y revient aux derniers instants du film. Il débute donc par un acte symbolique de destruction. À partir de celui-ci, se déroule le récit chronologique, non des faits dans leur ensemble, mais d'un certain nombre d'entre eux, contemporains de la présence du réalisateur. Selon la logique propre du récit, tout commence et s'achève par une destruction. Le film met en balance deux processus : d'un côté le balayage, l'effacement quasi instantané et de l'autre la construction patiente à partir de rien ou de peu. Le film interroge ainsi des choix de sociétés. *200 km.* ne fait pas autre chose. Ce documentaire adopte également la forme d'un long *flash-back*. La différence entre les deux est d'ailleurs assez minime. Désormais les travailleurs limogés de Sintel sont menacés d'invisibilité et de disparition. Le film oppose les corps en action, la mise en mouvement, l'effort pour être visible et l'effort pour faire taire, pour obscurcir et embrouiller. Aussi pose-t-il la question des libertés.

Dans le troisième chapitre nous nous pencherons sur les films qui proposent une réécriture de l'histoire. Dans *La mano invisible*, I. Guardia refait moins l'histoire de Sintel que celle d'un échec de l'action syndicale dans une période où les plans sociaux se multiplient de manière vertigineuse. C'est ainsi qu'elle dresse un anti-portrait de l'Espagne du « tout va bien » et interroge la responsabilité des politiques, engagés dans la course aux élections municipales. Dans *15M Libre te quiero*, B. Martín Patino bouleverse les événements pour privilégier les émotions : d'un côté la joie, la liberté, le débat, l'organisation, la pensée en acte ; de l'autre l'effacement, avec cette police toujours présente, comme un mur infranchissable, comme une force susceptible de se déchaîner. C'est la question du modèle démocratique qui est posée.

Chapitre 1 :

Réflexion autour des liens entre voir,

savoir, dénoncer et interroger

Abordons dans ce premier chapitre le problème des liens entre voir, savoir, interroger et dénoncer. Les documentaires exposent, de manière plus ou moins didactique, les problématiques qu'ils traitent. Nous, spectateurs, nous sommes sommés de voir. Par le biais des images, accompagnées de tout un matériel sonore, des connaissances sont dispensées. Ainsi, pourrions-nous estimer, après le visionnage, disposer d'un certain nombre de données. Nous savons ce qu'il s'est passé à Portmán, dans la banlieue de Madrid, ou à Gijón. Mais dans le même temps, les films désignent les responsables, ils les mettent en cause, et, ce faisant, posent des questions relatives à la forme et à l'exercice du pouvoir.

1. Voir et savoir : la pré-vision

Quand bien même pourrions-nous voir, serions-nous à même de voir ? Voir est-ce savoir ? Il faut poser à nouveau la question. François Niney, à la suite de Ludwig Wittgenstein, rappelle les affinités de ces deux verbes⁹³. Voir c'est savoir, car le fait de voir permet d'établir une relation à un fait exprimable en termes de « J'étais là, j'ai vu ». Or, à peine ce rapport est-il posé, qu'il est possible de le mettre en doute à partir de questions telles que : « Ai-je bien vu ? » ou « Suis-je sûr de ce que j'ai vu ? ». Fait éminemment commun, tout un chacun a éprouvé la fragilité de ses perceptions, lesquelles se doublent de la précarité de la mémoire.

Les deux, vision et mémoire, sont sélectives, parce que l'habitude empêche de tout voir, ou parce qu'on ne sait pas et, ne sachant pas, on ne sait pas voir. Nous pourrions ajouter à ces raisons le fait de ne pas vouloir voir, par peur ou par obstination, ou encore le fait de ne pas se rendre compte, par simple distraction. Notre vue, support partiel de nos savoirs, est éminemment limitée, car elle est :

⁹³ François Niney, *op. cit.*, p. 139.

- cadrée (elle a des limites au sens physique et psychologique) ;
- stratifiée (il y a différents plans étagés dans mon champ de vision, dont certains sont seulement entre'aperçus, voir ignorés) ;
- orientée (en fonction de notre activité, de nos intérêts et de nos attentes)
- et liée à des échelles (macro/micro/télé/endo... scopiques).⁹⁴

Aussi, pour voir, est-il nécessaire de disposer de différents savoirs permettant de faire de ces limitations des richesses. Sachant, nous pourrions mieux voir, mieux cadrer, mieux situer, mieux pointer, mieux régler notre regard. F. Niney ajoute, comme un détail, que « pour bien voir et être sûr de ce qu'on voit, il vaut mieux être plusieurs »⁹⁵.

Le cinéma joue un rôle fondamental dans l'enrichissement du savoir. En montrant, il permet de mieux connaître. Car l'image, compte tenu de sa puissance d'enregistrement, tel un miroir, nous livre « des informations invisibles à la vision immédiate *in situ* »⁹⁶. Cependant, ces vues puissantes qu'offre la caméra demandent à être saisies. Le film est un lieu de travail sur le « voir » et sur le « savoir ». Voir dépend d'un « pré-voir », nous dit le théoricien. La puissance des machines n'est rien tant que l'on ne sait pas où l'on regarde, tant que l'on ne sait pas ce que l'on cherche. Montrer « dépend de ce qu'on veut savoir et pour quoi faire »⁹⁷. Ainsi y a-t-il le début d'une vision possible si et seulement s'il y a une interprétation :

Pas de voir sans savoir préalable, ne serait-ce que sous la forme d'un questionnement instinctif ordonnant la (pré)vision. Voir n'est pas seulement une capacité passive d'enregistrement, c'est un point de vue forcément engagé dans le monde, au sens physique et intellectuel.⁹⁸

Ce point de vue, ce positionnement premier, nous apparaît dans le choix de ce qui est montré, dans celui des témoignages, des archives, des discours à caractère didactiques, autant d'indices d'une double activité liée au « voir » et au « savoir ». On y verra le pré-travail de recherche et de documentation en même temps qu'un travail de montage destiné à transmettre au spectateur un ensemble de données susceptibles d'ouvrir vers un début de savoir.

Ainsi les cinéastes sont-ils à la même hauteur que les historiens. Marc Bloch, par exemple, dans ses réflexions sur l'observation historique, affirmait :

Parce que, dans l'immense tissu d'événements, de gestes et de paroles dont se compose le destin d'un groupe humain, l'individu ne perçoit jamais qu'un petit coin, étroitement borné par ses sens et sa faculté d'attention ; parce qu'en outre, il ne possède jamais la conscience immédiate que de ses propres états mentaux : toute connaissance de l'humanité, quel qu'en

⁹⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 143.

soit, dans le temps, le point d'application, puisera toujours dans les témoignages d'autrui une grande part de sa substance.⁹⁹

Et il ajoutait :

L'enquêteur du présent n'est guère là-dessus beaucoup mieux partagé que l'historien du passé.¹⁰⁰

Tous deux, enquêteurs du présent et enquêteur du passé, connaissent les mêmes limitations. Voir n'est pas savoir. On ne voit que peu de choses et les témoignages que l'on nous livre, qui sont une partie de la matière de l'enquête, peuvent être faux ou pour le moins partiels, ceux qui ont vu n'ayant ni tout vu ni tout mémorisé ni tout compris. Les traces qui les complètent ou qui permettent d'aller vers eux, posent les mêmes problèmes, elles sont partielles, ce sont les vestiges d'un temps passé qui n'est plus, mais qui est à reconstruire à partir d'un point de vue et/ou d'une grille de lecture.

Historiens et cinéastes se séparent ici. S'ils partagent cette limitation du savoir et cette conscience de la subjectivité de toute enquête, l'historien s'inscrit dans un long mouvement de construction de l'Histoire, fait d'affirmations et de négations, d'enrichissement du savoir et de réévaluation permanente de ce que l'on sait. Ainsi progresse la science historique. Le cinéma ne peut prétendre au même statut. Il n'est pas une discipline à l'intérieur de laquelle se meuvent les cinéastes, il n'y a pas non plus de méthode rationalisable, pas de théorie scientifique qui président à l'écriture et à la réalisation des films. Le cinéma est un moyen de connaissance d'une autre espèce.

2. Voir et savoir : ressaisir pour se souvenir

Arrêtons donc le parallèle entre les deux mais retenons – argument décisif –, que les historiens comme les cinéastes ont à interroger le présent pour mieux comprendre le passé ou, au contraire, le passé pour mieux comprendre le présent¹⁰¹.

Faisons un léger réajustement. Il n'est pas réellement de présent. Il n'est que du passé plus ou moins immédiat. Lorsqu'ils nous sont proches, les événements ont tendance à être intégrés au présent, pourtant ils appartiennent bien au passé. Pour les documentaires de notre corpus, la

⁹⁹ Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien* [1949], Paris, Armand Colin, 2018, p. 19.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰¹ « L'incompréhension du présent naît fatalement de l'ignorance du passé. Mais il n'est peut-être pas moins vain de s'épuiser à comprendre le passé, si l'on ne sait rien du présent. », constate Marc Bloch. *Ibid.*, p. 19.

distinction a quelque importance. Cela permet de différencier deux classes de films. Pour les premiers, ceux qui ont pour sujet une actualité brûlante (Trilogie Sintel, *15M Libre te quiero*), les images tournées par le ou les réalisateurs et leurs équipes ainsi que les sons enregistrés deviennent immédiatement des documents. À peine passés, les événements se troublent. Nécessairement multiples, ils se complexifient et menacent de devenir inintelligibles. Le film sera alors le lieu dynamique d'une réécriture de l'histoire. Pour les seconds – ces films où l'urgence était moindre –, il faut distinguer entre les images tournées par le réalisateur et les documents qui contribuent à la visualisation d'une histoire passée. Les premières sont une amorce à partir de laquelle les représentations d'un passé révolu vont pouvoir s'organiser. La narration est une structure au sein de laquelle les documents s'insèrent. Mis bout à bout, ils composent une histoire ouverte dont le spectateur est aussi bien le destinataire que l'artisan.

Dans les deux cas, le temps est tout à la fois un complice des destructions – dans le temps, les lieux et les personnes changent ou se dégradent – et un adjuvant majeur. Car le passé ne s'abolit jamais totalement. Le passé ne passe pas. Tant qu'il y a de la vie et des traces, il existe la possibilité que quelqu'un retrouve ces dernières et les fasse revivre, enrichissant ainsi le temps présent d'un passé latent qui ne demande qu'à ressurgir. Le temps passe et on passe à autre chose. En revanche, les souvenirs restent, il reste des traces, dans la mémoire évidemment – mémoire qui, de fait, peut être convoquée à tout instant avec les témoins –, sur les murs – sous forme de graffitis –, au milieu des ruines – vestiges plus ou moins bien conservés de ce qui fut –, parmi ces cartons rangés dans les greniers ou dans d'obscurs placards – là, sont amassés des tracts, des affiches, des photos, des films amateurs, etc. –.

Ainsi, à ces forces qui œuvrent, soit à enraciner des représentations, soit à effacer le souvenir de ce qui fut, s'oppose un agir qui consiste à faire en sorte que l'on voit et que l'on se souvienne. Ce « on » étant à entendre de manière dynamique.

3. Voir et savoir : le spectateur agissant

Le parallèle entre l'historien et le cinéaste, tous deux enquêteurs, souffre d'une autre faiblesse. L'idée d'un cinéaste-historien laisserait supposer que la « (pré)vision » est un acte individuel, celui d'un réalisateur conscient des limites de l'image et de ses potentialités qui, du fait de cette conscience, est susceptible d'exercer son regard de manière à ne pas

reproduire des clichés. « Regarder ça s'apprend »¹⁰², affirmait F. Niney, reprenant les propos d'Emmanuelle Riva à propos d'*Hiroshima mon amour*. Le métier d'historien également. En témoigne le titre du livre de Marc Bloch.

Cependant, depuis notre position, celle de spectateur, ce point de vue premier nous échappe. Nous ne pouvons que l'imaginer. Il est absent en tant que tel, et quand bien même serait-il présent – sous la forme d'une intervention personnelle du réalisateur – qu'il ne serait encore qu'une image de lui-même, nécessairement partielle. En somme, les arguments de François Niney quant aux limitations de notre vision valent surtout comme avertissement. Le parallèle avec l'historien trouve définitivement ses limites.

Les arguments de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*¹⁰³ permettent de compléter cette relation entre « voir » et « savoir ». Ses réflexions visent le théâtre, mais elles sont largement transposables au cinéma. Reprenons son argumentation.

Au départ, il y a un paradoxe. Aucun spectacle ne peut se passer de spectateurs¹⁰⁴. Pourtant, dans le dispositif même du spectacle, deux choses lui sont reprochées. D'abord d'être spectateur, entendu au sens de ceux qui sont susceptibles d'être trompés par les apparences. Regarder c'est le contraire de connaître¹⁰⁵. Ensuite, d'être immobiles à leur place, passifs¹⁰⁶. Tout le problème des spectacles de représentations est là : cette place qu'ils assignent à celui qui en est la clé de voûte dérange car « être spectateur, s'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir. »¹⁰⁷

D'où l'effort pour construire un autre théâtre, où la relation entre la scène et le spectateur serait modifiée, où « les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs »¹⁰⁸. Et de citer de multiples exemples de nouvelles formules théâtrales où la théorie se confond avec la pratique. Il y eut les tenants d'un théâtre de l'énigme, étrange et ouvert, obligeant en permanence le spectateur à « chercher le sens »¹⁰⁹ ; les tenants de la distance, qui l'obligeait à se détacher, à réfléchir (B. Brecht) ; les tenants au contraire de l'abolition de la distance (Antonin Artaud), pour qui « le spectateur doit être

¹⁰² François Niney, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

soustrait à la position de l'observateur qui examine dans le calme le spectacle qui lui est proposé »¹¹⁰.

Ainsi, les membres du public sont-ils amenés à dépasser leur individualité pour entrer dans un espace où ils sont déstabilisés et dans lequel ils sont susceptibles d'agir ensemble :

Dans tous les cas, les « réformateurs du théâtre » ont reformulé l'opposition platonicienne entre chorée et théâtre comme opposition entre la vérité du théâtre et le simulacre du spectacle. Ils ont fait du théâtre le lieu où le public passif des spectateurs devait se transformer en son contraire : le corps actif d'un peuple mettant en acte son principe vital.¹¹¹

Le théâtre y devient collectivité vivante, lieu d'échanges multiples, « une assemblée où les gens du peuple prennent conscience de leur situation »¹¹². C'est un espace où peut se formuler une opposition, politique en particulier.

Ces séries d'oppositions et d'associations, spectateur actif contre spectateur passif, théâtre des apparences contre théâtre vérité, aliénation contre possession de soi, Jacques Rancière propose de les réévaluer pour sortir d'une vision illusoire du spectacle où le théâtre serait « la médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre »¹¹³. Selon lui, un théâtre qui enseignerait « à ses spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective »¹¹⁴ et qui dans ce geste disparaîtrait, serait nécessairement pris dans une spirale sans fin. Le théâtre à vocation pédagogique est face au même problème que l'institution qui chercherait à combler à tout prix l'ignorance de l'ignorant¹¹⁵ :

C'est la logique même de la relation pédagogique : le rôle dévolu au maître y est de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant. Ses leçons et les exercices qu'il donne ont pour fin de réduire progressivement le gouffre qui les sépare. Malheureusement il ne peut réduire l'écart qu'à condition de le recréer sans cesse. Pour remplacer l'ignorance par le savoir, il doit toujours marcher un pas en avant, remettre entre l'élève et lui et une ignorance nouvelle.¹¹⁶

Ainsi définie, la relation pédagogique est vouée à être toujours dissymétrique. Le maître sera toujours dans la position de détenteur du savoir et l'élève dans celle de l'ignorant. Car voilà bien tout le problème, le savoir n'y est pas exactement un non-savoir mais bien une position.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹¹² *Ibid.*, p. 13.

¹¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

L'un sait. L'autre non. Paradoxe ultime, le maître – qui en sait toujours plus – montre en permanence à l'apprenant sa propre incapacité. Les écarts sont maintenus.

Alors comment émanciper le spectateur ? Peut-être simplement en remettant les éléments à leur place. Il faut laisser au spectacle le statut de spectacle et au spectateur le statut de spectateur, il faut également accepter de laisser une part d'indétermination dans l'objet même du savoir. En somme, il s'agit moins de changer les positions que de changer nos représentations du maître et de l'élève et, par là, leur relation. Pour ce faire, il faut commencer par défaire ces associations si solidement ancrées :

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? »¹¹⁷

A priori, rien. Car regarder, si ce n'est pas connaître, c'est agir. L'observateur sélectionne, compare, évalue, interprète :

Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérochant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé.¹¹⁸

Le spectateur n'est pas le destinataire d'un contenu quelconque. Aucun savoir préétabli à connaître. Aucun « maître » dispensant un savoir préétabli. En regardant, le spectateur, actif par nature, est amené à s'approprier l'œuvre, à la questionner et à évaluer ses contenus. Dans cette perspective, la distance entre l'œuvre et lui n'est pas abolie. Au contraire, elle existe, l'œuvre étant l'objet essentiel de l'interrogation. Pour Jacques Rancière, il faut maintenir cette séparation entre les deux : le spectacle est spectacle et le spectateur n'est pas ignorant. Il vient au théâtre avec son histoire, ses savoirs. L'espace de la représentation, depuis lequel une communauté d'acteurs s'adresse à une communauté de spectateurs, n'a pas non plus une vocation communautaire. Il est composé d'individus détachés les uns des autres et leur constitution en une communauté n'est pas due à leur coprésence dans un espace commun mais bien le résultat d'un acte individuel qui consiste à « traduire à sa manière ce qu'il ou elle

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁸ L'alternance entre la forme masculine et la forme féminine du pronom est volontaire de la part de Jacques Rancière. *Ibid.*, p. 19.

perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre »¹¹⁹.

Ainsi voir et savoir sont-ils toujours séparés. Voir ce n'est pas savoir. Voir c'est commencer à savoir, initier un chemin à l'intérieur même des représentations de manière à repenser son propre positionnement dans le monde :

Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.¹²⁰

4. Voir et savoir : définir un point d'intersection

Nous avons considéré les deux pôles du « voir » et du « savoir ». Pour celui qui est à l'origine des films, voir n'est jamais savoir et savoir ne garantit pas non plus de bien voir. Il s'agit d'une relation dynamique, d'une recherche essentiellement subjective. Les synthèses qui nous sont proposées dans les documentaires résultent d'une série de choix grâce auxquels se dessine un objet complexe, aux contours incertains. Pour celui qui est à l'autre bout de la chaîne, le spectateur, voir ce n'est pas savoir non plus. Voir donne la possibilité de s'interroger dans un acte de réappropriation et de synthèse. Le spectateur, de fait, est un être actif. Entre les deux, prend place l'œuvre. Comment y sont articulés ces rapports entre « voir » et « savoir » ?

Par essence, l'œuvre est vouée à montrer. Elle fait voir, ouvrant non vers un savoir mais des savoirs qui ne sont pas constitués mais à constituer. Ce que nous avons pu remarquer, c'est que les documentaires de notre corpus fonctionnent sur un mode relativement semblable. Tous définissent ce que l'on pourrait appeler un point d'origine qui est à considérer d'abord comme tel car il est un point d'intersection. Il n'existe que parce qu'un certain nombre de lignes convergentes le font apparaître. Des lieux, des personnes, des événements, un groupe, se manifestent comme point d'intersection.

La baie de Portmán fut le lieu d'une enquête où le réalisateur et ses équipes réalisèrent leurs investigations, mais, pour celui qui regarde, elle ne devient point d'intersection que parce que convergent autour d'elle une multitude d'épisodes : celui des mines souterraines,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 29.

des mines à ciel ouvert, de la résistance de Llano del Beal, de la fermeture des activités minières, de l'arrêt du lavoir après l'intervention de Greenpeace. *Flores de luna*, comme le film de M. Martí, a pour point d'intersection un espace géographique – le quartier du Pozo del tío Raimundo – que les témoins racontent à leur manière et que le film reconstitue à plusieurs époques, à partir de différents événements marquants comme, par exemple, l'arrivée du Padre Llanos, la volonté des autorités de construire un échangeur autoroutier à la place du Pozo ou encore le désengagement des jeunes envers leur quartier.

Les points d'intersection ne désignent d'ailleurs jamais exclusivement un lieu. *El efecto Iguazú*, tout comme *200 km.*, ont a priori une avenue pour lieu d'origine : La Castellana. Les salariés limogés de Sintel l'avaient choisie car elle est le cœur des différents centres financiers et politiques de la ville. En l'occupant, ils envoyaient un message clair à ces deux instances : les invisibles n'étaient pas résignés à leur sort. Dans *200 km.*, la promenade avait été retenue car, traditionnellement, s'y tient le défilé des organisations syndicales lors du 1^{er} mai. Néanmoins, dans les deux films, un autre point d'intersection concurrence ce lieu. Il s'agit d'une date, en l'occurrence celle de la liquidation de l'entreprise en 1996. *El efecto Iguazú*, *200 km.* et *La mano invisible* convergent vers ce nœud. *Veinte años no es nada* a également un double point d'intersection, spatial et temporel. Numax est l'endroit que tous évoquent. Tous s'y sont rencontrés et y ont construit quelque chose de commun. Mais la dimension temporelle a également une importance fondamentale. Le film met en exergue l'époque de la reprise de l'entreprise et sa dissolution. À partir de cet événement qui se produisit au moment de la Transition, un temps lui-même fondamental du point de vue de l'époque présente, les récits de vie s'ordonnent et s'entremêlent, composant ainsi un ouvrage complexe. *15M Libre te quiero*, quant à lui, est tout à la fois une description de la Puerta del Sol et le récit d'un mouvement qui a convergé symboliquement en cette place, s'y est éteint et y est naît à nouveau. Enfin, dans *El astillero*, le lieu et le temps se confondent avec le portrait de deux hommes, deux visages, deux corps qui ont traversé l'histoire des chantiers : Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala. Le film ne raconte pas leur histoire. Ce n'est pas un portrait hagiographique des deux syndicalistes. En revanche tout converge vers eux, et, à travers eux, vers les chantiers navals, vers ces grues que l'on perçoit encore dans le paysage.

5. Voir et savoir : interroger

Même s'il est souvent difficile pour le spectateur de tout embrasser, à partir de ces points d'intersection des questions émergent. Le détail, l'exhaustivité importent moins que la capacité à interroger. Si l'on suit J. Rancière, l'objectif est moins de faire le tour de la question, de poser un diagnostic ferme et avisé et donc reproductible à l'identique – en termes verbaux par exemple – que de proposer au spectateur des problématiques qui puissent faire écho aux siennes, de mobiliser son savoir pour pouvoir aller au fond des choses.

Tout dire, tout montrer, tout savoir sont une illusion. Cela tient très sûrement à un fait indépendant des films. On peut dire des problématiques sociales qui sont abordées dans nos films la même chose que ce qu'exprime Emmanuel Barot à propos du politique, à savoir que le politique n'étant pas « un objet mais un devenir », il est « impensable de le totaliser, c'est-à-dire d'en capter, conceptuellement comme artistiquement l'ensemble des tenants et des aboutissants »¹²¹. Les cinéastes interviennent dans une histoire en cours, commencée avant le film et souvent ouverte vers un futur incertain. Des choix sont faits quant à l'amplitude donnée aux synthèses qu'ils proposent. Certains s'abîment loin dans le temps (*Flores de luna*, *Portmán a la sombra de Roberto*, *Veinte años no es nada*), d'autres choisissent de restreindre le spectre chronologique à quelques années (*El astillero (Disculpen las molestias)*, *La mano invisible*), d'autres encore circonscrivent le récit à leur seule présence (*El efecto Iguazú*, *200 km.*, *15M Libre te quiero*). Mais dans tous les cas, aussi restreint soit le spectre chronologique, la totalité est exclue. L'ouverture prime.

Les films proposent de voir, ils dispensent des connaissances – une fois les films visionnés on peut affirmer « je sais que... » –, mais surtout à partir d'elles ils interrogent. L'opinion commune voudrait que l'interrogation naisse des impasses ou des contradictions. Pour E. Barot, l'indétermination est un fait, elle tient « à l'irréductible complexité du réel lui-même, qui n'est jamais un donné, mais un processus nouant indissolublement l'avéré et le possible »¹²². De son point de vue, les films sont au plus près de la réalité lorsqu'ils épousent cette complexité ; lorsqu'ils laissent des zones d'ombre, des ambiguïtés, des indéterminations ; lorsqu'ils ne tentent pas de s'imposer à elle en la simplifiant. Ceci est un fait, et nous aurons quelques occasions de le constater.

¹²¹ Emmanuel Barot, *Camera politica, Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 25.

¹²² *Ibid.*, p. 25.

Malgré tout, de notre point de vue, l'interrogation naît également d'un fait plus général, consubstantiel à la mise en récit, pourrait-on dire :

Mettre en ordre, même chronologiquement, s'accompagne en revanche de tout un travail sur la temporalité (couper, sauter, rapprocher), qui introduit une logique autre que le simple écoulement du temps référentiel.¹²³

Ainsi, mettre les événements en ordre c'est donner forme au réel de manière à pouvoir l'interpréter. Aucun film ne cherche à totaliser. Tous composent des récits, mettent en ordre des événements, de manière à créer sinon des objets totalement rationnels (où tout événement pourrait trouver sa cause, toute problématique son explication) pour le moins des narrations présentant une logique qui permet de circuler à l'intérieur d'un univers effectivement complexe, peu cartésien, souvent emmêlé et parfois obscur. Au spectateur alors d'opérer des synthèses, de relayer ces interrogations, de les approfondir.

6. Voir et savoir : prendre position

Voir n'est donc pas savoir. Voir et savoir permet d'interroger ce que l'on voit tout comme ce que l'on ne voit pas. En somme les films prennent position et ce à double titre. D'abord parce qu'ils mettent en scène une multitude qui dérange et débordent en permanence *la* politique – au sens « ordinaire de lutte des partis pour le pouvoir et exercice de ce pouvoir »¹²⁴ –. La mise en scène de ceux qui ont été dépossédés de leur bien ou qui furent menacés de l'être, de ceux qui ont été déçus également, fait émerger des zones de conflits où se lit la scission entre le social et *la* politique. Ces citoyens questionnent les agissements des politiques, leurs décisions, leurs arrangements, alors que de manière générale ces gens ordinaires sont loin de *la* politique. Ensuite, parce que les documentaires créent cette même interrogation, lui donnant parfois une très grande amplitude. Les films y acquièrent leur dimension politique. Ils recréent des conflits (narratifs) sur la base des conflits de l'extrafilmique, devenant tout à la fois réceptacle et caisse de résonance de leurs revendications. Ils les accueillent au cœur du film et les amplifient, ils les portent à des niveaux d'abstraction où apparaissent alors les questionnements au sujet de la liberté d'expression, de la liberté de réunion, de l'action publique, de l'accointance des gouvernants avec les entreprises privées. *In fine*, c'est la démocratie espagnole qui est interrogée, avec ses

¹²³ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1990, p. 35.

¹²⁴ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1998, p. 13.

défauts, ses limites, voire ses aberrations, les films poussant plus ou moins loin dans cette direction.

Chapitre 2 :

Déployer le temps et l'espace

Refaisons l'histoire à l'envers, quitte à la réécrire ou à l'inventer. *Portmán, a la sombra de Roberto, El astillero (Disculpen las molestias), Flores de luna*, laissent deviner un immense travail de documentation – ce que François Niney a appelé la pré-vision –. Concernant *Flores de luna*, J. V. Córdoba nous confiait avoir vécu dans le quartier du Pozo del Tío Raimundo et avoir tout lu et tout vu à son propos en plus d'avoir interrogé un certain nombre d'habitants¹²⁵. Dans les réponses qu'il a faites à nos questions, transparaissent ses ambitions historiques. Certes, il a vécu dans cette banlieue, il a vu par lui-même, il a gardé une partie de la mémoire familiale, mais il l'a confrontée aux souvenirs des autres habitants ainsi qu'aux représentations que les médias avaient données du quartier. Grâce à ses recherches, il est devenu enquêteur, poursuivant toutes les traces de la construction du Pozo. Plusieurs points d'intérêt se sont alors manifestés : l'extrême misère des campagnes, constitutive de la première moitié du XXème siècle ; l'époque de la Dictature et en particulier les années 60, période d'émergence d'une opposition au Franquisme ; la Transition, phase pendant laquelle El Pozo fut sur le point de disparaître. La mémoire permet de refaire l'histoire et dans ce mouvement de ressaisissement de donner des clés de compréhension du présent :

España ahora se ha vuelto a empobrecer como entonces. Seis millones de parados (55% de jóvenes). Corrupción. Blanqueos multimillonarios de la nobleza. La Banca torturando a la población. Desahucios. Suicidios. Destrucción de la Sanidad y la Educación pública. Pensiones de la tercera edad rebajadas. Subida de impuestos. Obediencia suprema a la Roma pederasta de la Conferencia Episcopal. Recorte a la Cultura en todos sus ámbitos.... El desmoronamiento del Estado. España es un fracaso de todos. ¿Querrán algunos jóvenes ahora aprender del pasado y modificar la escala de importancia que otorgan a ciertos valores como metas en la vida?¹²⁶

¹²⁵ « "Flores de luna" es absolutamente personal. He nacido en ese territorio. He vivido. Mi familia ha sido protagonista de su historia. He leído todo lo publicado sobre el barrio desde sus orígenes hasta la actualidad. He visto todas las películas realizadas por los colectivos vecinales en los 60 y 70. Me cedieron las imágenes. He visto todo el cine español sobre este tipo de ciudadanos y su proceso de integración (no hay muchas películas, la verdad). He pasado horas y horas hablando con cada uno de los personajes que aparecen en la película durante dos años que tardé en rodar esta película. », Extrait de l'échange de courriels avec Juan Vicente Córdoba, en date du 10 juin 2018, p. 476. Le lecteur pourra trouver l'intégralité de l'entretien en annexe, p. 456 à 464.

¹²⁶ *Ibid.*, p.

Le présent, du point de vue de J. V. Córdoba, s'identifie à une démocratie malade ; le passé, à l'extrême misère et la dictature. Pourtant, dans ce triste paysage un quartier est né. Son édification a posé des problèmes et son existence n'en a pas été exempte. Mais du néant a surgi quelque chose. D'où cette question posée au présent : pourquoi aujourd'hui ne s'y passe-t-il plus rien ? Les difficultés ne peuvent être niées, pourtant elles n'ont rien de comparable à celles rencontrées par les paysans andalous du début du siècle dernier. Quelle en est la raison ? Le même travail est à l'œuvre dans les deux autres films : témoignages, archives personnelles, archives télévisées, citations de films de fiction structurent le film. Tout un effort de déploiement de l'histoire repose sur ces matériaux hétérogènes. *Portmán, a la sombra de Roberto* replonge jusqu'aux années 30, il remonte jusqu'à l'époque des mines souterraines, restitue l'extrême misère des mineurs et leurs souffrances devant un si rude labeur pour nous conduire jusqu'aux années 90. La peinture de la démocratie n'est pas plus brillante que celle faite par J. V. Córdoba. Le film suggère que, depuis le Franquisme, entreprises privées et administrations publiques s'entendent. *El astillero (Disculpen las molestias)* se concentre sur le tournant du XXI^e siècle, tout en établissant des liens avec la fin des années 70, moment où s'opère la désindustrialisation de l'Espagne, suite au premier choc pétrolier de 1973. Il relate le lent processus de fermeture totale des chantiers, de la main des financiers et des politiques. La démocratie espagnole est à nouveau visée, la justice en particulier, qui n'a pas fait montre d'indépendance lors du procès de Cándido González Carnero et de Juan Manuel Martínez Morala.

Chaque fois, il y avait matière à raconter et à dénoncer. Mais comment raconter ? Comment donner corps à des histoires nécessairement multiples, denses ? Comment désigner les responsables ? Comment dévoiler les agissements des dirigeants lorsqu'ils sont contraires à l'intérêt public, comment mettre en évidence leurs pratiques frauduleuses, leur attitude de mépris ? Les trois films procèdent de manière similaire : ils font apparaître de manière récurrente un élément visuel emblématique (le lavoir à minerais appelé Roberto dans le film de M. Martí ; les immeubles du Pozo dans celui de J. V. Córdoba ; C. González Carnero et J. M. Martínez Morala dans celui d'A. Zapico), qui devient un point nodal. Le renvoi systématique à cet élément primordial permet de jouer sur le visible et l'invisible. En installant de manière répétée dans le champ Roberto, les immeubles, ou Cándido et Morala, les documentaires créent un repère visuel, support d'une construction spatiale et temporelle qui les suppose en permanence. Systématiquement plein champ, lorsque les films s'échappent, s'éloignent d'eux, ils deviennent une présence hors champ qui conditionne ce que nous voyons. Le fil n'est jamais rompu. Mais surtout, à force de s'intéresser à eux, les

films se complexifient. Ils accumulent les strates d'histoire et multiplient les événements concomitants.

Flores de luna, durant la première heure, restitue les épisodes qui ont permis l'édification du quartier. Mais dès que le film s'approche du présent, il erre, il enchaîne les questions sans trouver de réponse. Il en va de même pour *Portmán, a la sombra de Roberto*. M. Martí donne un aperçu des conditions de travail à l'époque des mines souterraines, avant de nous faire prendre la mesure du changement que supposait une exploitation à grande échelle. Mais, une fois arrivé à la période de la fermeture, tout s'emmêle jusqu'à former un nœud gordien. *El astillero (Disculpen las molestias)* est entièrement chronologique : A. Zapico était là en 2000, en 2004 et en 2007. Chaque fois Cándido et Morala perdirent la bataille syndicale. Cependant, leur attitude de refus devait avoir pour effet de révéler ces pratiques politiques plus enclines à satisfaire des intérêts privés que travailler au bien commun.

Les récits chronologiques favorisent l'appréhension des continuités et des changements historiques majeurs ; celui en synchronie dévoile des impasses, les rapports de cause à effet étant impuissants à rendre la complexité des multiples conflits d'intérêts.

Ainsi, si raconter c'est faire l'histoire particulière d'un lieu, c'est aussi dénoncer pour interroger. Bien souvent, ces documentaires franchissent une frontière : ils basculent vers le politique. En pratiquant une critique sociale, ils identifient les circonstances qui sont incompatibles « avec le fait de mener une vie sociale qui puisse être satisfaisante »¹²⁷. Mais le constat de ce mal-être ne débouche pas sur un inventaire des souffrances, il conduit vers une recherche des causes. Quelles décisions ont été prises ? Qui les a prises ? Quels gouvernements ? Quels dirigeants politiques ou quelles entreprises ? Dans quel contexte ? Pour satisfaire quels intérêts ? Les documentaires refont l'histoire concrète des gens, de leurs préoccupations, de leurs peurs, de leurs souffrances et de leurs espoirs, ils montrent leur besoin de reconnaissance tout en allant au-delà des faux-semblants :

La critique politique est en ce sens d'abord une critique des apparences, elle met au jour la réalité de la corruption, de la collusion d'intérêts ou du complot.¹²⁸

De l'examen des responsabilités naissent les interrogations au sujet des institutions politiques. Les films nous montrent les continuités de pratiques iniques dans l'histoire, remettant ainsi en cause les institutions d'un État dit démocratique. L'ampleur des enquêtes permet de dépasser l'examen particulier d'une situation donnée. Nous prenons de la hauteur.

¹²⁷ Franck Fischbach, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 53.

1. Roberto, épicecentre d'un désastre

Le film commence sur les images de Roberto, la caméra tourne autour de lui à de multiples reprises au moyen d'un travelling aérien, pour en faire un motif visuel récurrent, un point de repère dans la très complexe géographie des lieux. Il est l'élément qui fonde la recherche du film et structure les interrogations.

Le documentaire de M. Martí est pléthorique. Extrêmement documenté, il propose une somme d'informations conséquente. Roberto apparaît alors comme l'antidote à la dispersion. Il est moins la clé de lecture indispensable et totale qui permet de penser l'ensemble qu'un outil symbolique ; il est l'élément visible à partir duquel peut être dévoilé l'invisible – ce mot n'étant pas à entendre comme synonyme de l'occulte –. Rien en soi n'est occulté. En revanche nombre de phénomènes nous sont inconnus. Roberto, cette friche industrielle imposante, est l'élément déclencheur d'un réexamen.

Car il s'agit bien d'examen et non d'enquête. L'enquête suppose un mystère, ou pour le moins une ou plusieurs inconnues. Ici, aucune pièce du dossier ne manque. On sait qui, on sait quand, on sait où, on sait pourquoi. Ainsi n'est-il pas question d'enquêter pour connaître et réparer mais bien de penser ce lieu, de le penser de manière dynamique, en incluant les paramètres du temps et des interactions entre les différents acteurs du milieu. Si le film était une enquête, l'épisode des mines souterraines n'aurait aucune pertinence dans le film. Il s'agit là d'une histoire révolue, détachée de Roberto. Pourquoi l'inclure ? En quoi est-elle liée à lui ? Sûrement parce ce que le film poursuit les multiples configurations d'une histoire dans le temps. Roberto en est le centre. Non le centre absolu mais celui que le film a choisi. Parmi les histoires multiples qui se sont déroulées là, apparaissent des recoupements, d'autres points d'intersections susceptibles de nous faire méditer au sujet la Sierra de Cartagena.

1.1. Roberto comme repère

Roberto est une clé de lecture car il lie entre elles des questions qui pourraient être traitées séparément. Il est à la fois point de départ et point d'arrivée. Le film part de lui, s'en éloigne, physiquement, géographiquement, il prend de la hauteur pour revenir vers lui, sans arrêt. Cette centralité du lavoir est perceptible dès l'entame du film. Lors du générique, après les images des cartes, des plans s'enchaînent de manière très rapide. Ils sont doublés d'effets de balayage et de saturation. On y perçoit la montagne, synonyme dans le film de Sierra de Cartagena et des panneaux de direction, filmés sans respect d'une logique spatiale. Puis, dans

cette montagne, une cheminée se détache, appréhendée depuis différents angles. Enfin apparaît Roberto, en même temps que le titre.

Le générique se poursuit sur des plans d'un sol desséché puis d'une lampe de mineur. Le lien est suggéré entre la Sierra, Roberto et les mines souterraines. Après un retour à la cheminée, aux friches industrielles et à la baie, Roberto est filmé successivement au moyen de trois travellings : un travelling circulaire depuis le sol ; un travelling avant très rapide au-dessus de la baie ; un travelling en hélicoptère. Dès l'entame, l'image fixe un point de commencement, un emplacement essentiel amené à devenir l'intersection de toutes les problématiques.



Figure n°8. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Le lavoir lors du générique

Mais toute l'originalité de *Portmán, a la sombra de Roberto*, consiste dans la répétition quasi obsessionnelle de plans où l'ancien lavoir apparaît au second plan. Toute sa force vient d'un effort particulier de documentation. Son réalisateur a additionné les plans les uns aux autres, reliant toutes les histoires à cet élément central. D'après le tableau narratif que nous avons effectué (Nous renvoyons à la page 439 de l'annexe pour le détail du tableau), Roberto permet de comprendre et de visualiser directement ou indirectement :

–I.1. La période des mines souterraines, lorsque Roberto n'était pas. C'était un autre temps, celui d'une exploitation peu intensive du sous-sol. On remarquera que dans les cartes postales, support de la visualisation, Roberto n'existe pas. Le village est le grand absent du

film de M. Martí, justement parce qu'il existe dans l'ombre de Roberto, qui l'a relégué au second plan (Figure 2).

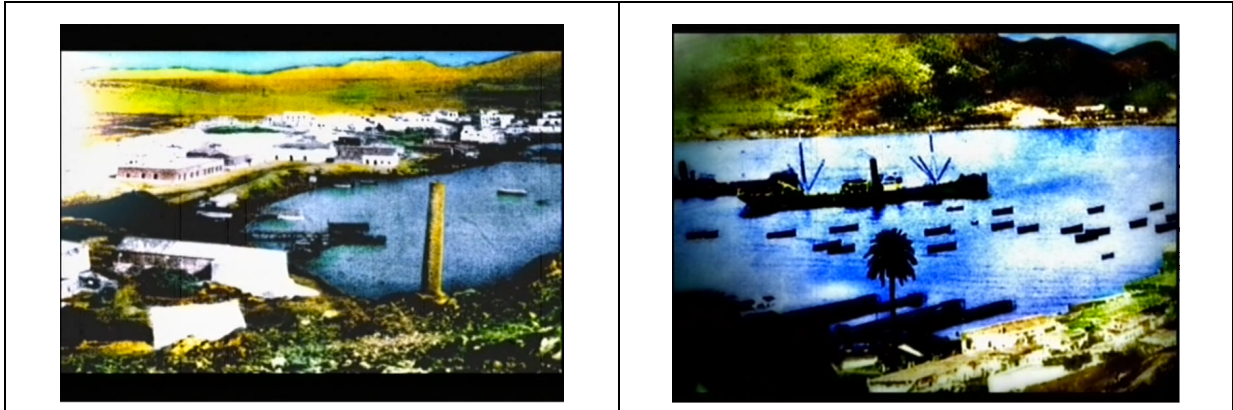


Figure n°9. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Le village avant Roberto

–I.2. **Le changement de mode d'exploitation.** La mécanisation de l'extraction fut synonyme de course au rendement. Dans les deux premiers photogrammes le choix d'angle opéré par le réalisateur exclut le village, qui sera systématiquement hors champ. Dans le premier, par rapport aux installations filmées de face, le village est situé sur notre gauche, après le promontoire que forme la colline. Dans les photogrammes suivants, les machines sont en action. Un seul homme suffit à les faire fonctionner.



Figure n°10. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Roberto, les installations concentrées

–I.3. **La pollution.** Roberto est directement lié à l'anéantissement de la baie. Les fragments de roches qui étaient amenés à l'intérieur de Roberto puis lavés, devenus boue épaisse, étaient

déversés dans la mer. On reconnaît au fond un des motifs récurrents du film : le rocher qui ferme l'anse. Dans le second photogramme, au moyen d'une série d'inserts, nous avons un aperçu des polluants déversés dans la Méditerranée.



Figure n°11. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Roberto, la pollution

-II.1. L'imbroglio politico-médiatique. Qui a autorisé le déversement des déchets ? Le seul plan qui permet de visuellement poser le problème est celui de Miguel Ángel Estévez, membre d'Ecologistas en Acción, assis vraisemblablement sur un muret qui fut autrefois le port de Portmán. Le choix du lieu de l'interview est éminemment symbolique : luttant pour régénération de la Sierra, il pose au cœur de la baie, point de départ et point d'arrivée de tous les problèmes.



Figure 12. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Miguel Ángel Estévez de l'association Ecologistas en acción

-II.2. La modification et l'appauvrissement de la zone. Le cas des photogrammes que nous proposons est particulièrement intéressant car ces derniers résument toute l'entreprise de recherche du film. Dans le premier, Manuel Robles – plongeur –, sur son zodiac, se souvient de la baie quelques années auparavant. Au fond, dans l'axe, les installations minières. Sur le

plan suivant, antérieur chronologiquement, Roberto est toujours visible en bas à droite. Devant, des bateaux de pêcheurs témoignent d'une activité désormais disparue.



Figure n°13. *Portmán, a la sombra de Roberto* : L'état de la faune et de la flore avant Roberto

-II.3. La fermeture de Roberto et les problèmes à venir. Greenpeace devait précipiter la fermeture du lavoir et entraîner immédiatement la grève des mineurs.



Figure n°14. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Greenpeace, détonateur de la fermeture ; les conséquences pour les mineurs

-III.1. Les conséquences de la reprise par Portmán Golf S.A. À ce moment Roberto était encore au centre puisque son activité devait être prolongée avant que le site ne soit transformé. Les photogrammes montrent le projet de restauration de la baie dans sa version idéale. Sur la maquette, la baie a retrouvé sa forme initiale, baignant à nouveau le village. Roberto, lui, n'est plus. Le village est pris entre deux bandes de verdure qui illustrent la fin de

l'industrialisation et une orientation vers le tourisme de luxe. Dans le troisième photogramme la zone verte correspond au projet d'un terrain de golf.

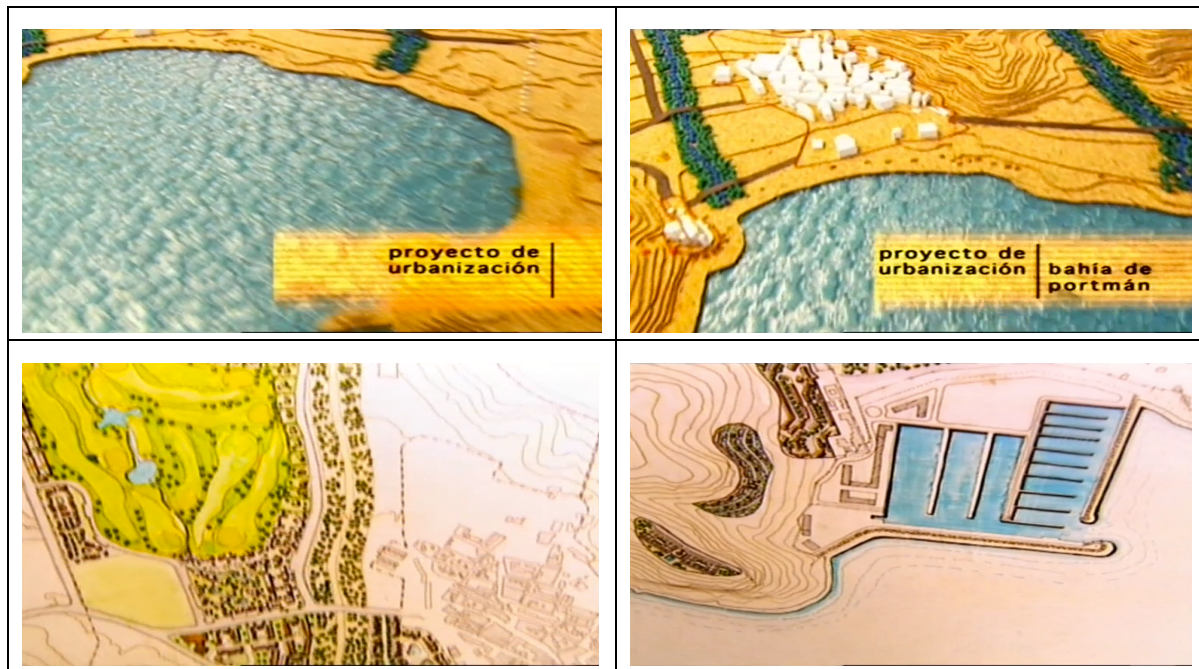


Figure n°15. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Le projet de restructuration imaginé par Portmán Golf S.A.

–III.2. **Le rapport entre Roberto et Llano del Beal.** Ce dernier est essentiel puisque l'existence de l'un conditionne celle de l'autre : Roberto se maintient, le village disparaît ; il s'arrête, le village reste. L'image montre le lien visuel qui est fait entre ses deux zones. Au premier plan le village et au second, la sierra et, tout au fond à gauche, la mer.



Figure n°16. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Llano del Beal, la Sierra, la mer

-III.3. L'interruption de l'activité minière. Son arrêt devait entraîner l'opposition entre mineurs et habitants. La capture d'écran montre de manière graphique l'affrontement des deux : en bas, au cœur d'une des carrières qui bordent le village, les mineurs obligés d'arrêter de travailler. En haut, à contre-jour, le long de la route qui conduit à l'entrée du village, les habitants de Llano del Beal, prêts à contrer toute tentative de reprise.



Figure n°17. *Portmán, a la sombra de Roberto* : L'opposition entre mineurs et habitants de Llano del Beal

-III.4. L'arrêt inévitable de l'extraction. Dans la série des deux photogrammes on reconnaît Carlos Collado Mena ordonnant par talkie-walkie l'arrêt du déversement. À côté, les conduites attestent que le site fut laissé à l'abandon. L'arrêt fut synonyme d'une paralysie.



Figure n°18. *Portmán, a la sombra de Roberto* : C. Collado Mena et l'arrêt de Roberto ; les conduites à l'abandon

-IV.1. Le bref prolongement de l'activité après la construction de Roberto II. Avec les éléments de Roberto I, un désastreux et défectueux Roberto II fut monté. Roberto II n'est pas filmé. En revanche, le film illustre les problèmes de pollution dus à la mauvaise

imperméabilisation des installations. Il montre des infiltrations d'eau teintée de jaune – sans que l'on puisse très clairement déterminer, à partir des plans, l'exactitude du rapport de cause à effet –.



Figure n°19. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Les filtrations dues à la mauvaise imperméabilisation des installations

-IV.2. La cessation totale de l'activité. Celle-ci entraîna une nouvelle grève des mineurs, désespérés de n'avoir plus aucun avenir. Dans le premier photogramme, les mineurs à l'arrêt sont au cœur d'une carrière qui dépend très étroitement de Roberto puisque les minerais y étaient lavés. Dans le second, les mineurs, au milieu du paysage de la sierra, apparaissent résolus à des actions violentes, dans le but de provoquer la direction de Portmán Golf S.A.



Figure n°20. *Portmán, a la sombra de Roberto* : La grève des mineurs

-IV.3. Le désespoir, la colère et la frustration des mineurs. Intercalée entre les témoignages des différents mineurs, cette image d'archive laisse voir un graffiti (« No más engaños »), qui fait référence aux promesses non tenues de la part des autorités politiques et

de la direction de Portmán Golf S.A. Au second plan, on reconnaît encore et toujours le paysage de la Sierra de Cartagena, celui que Roberto a conditionné.

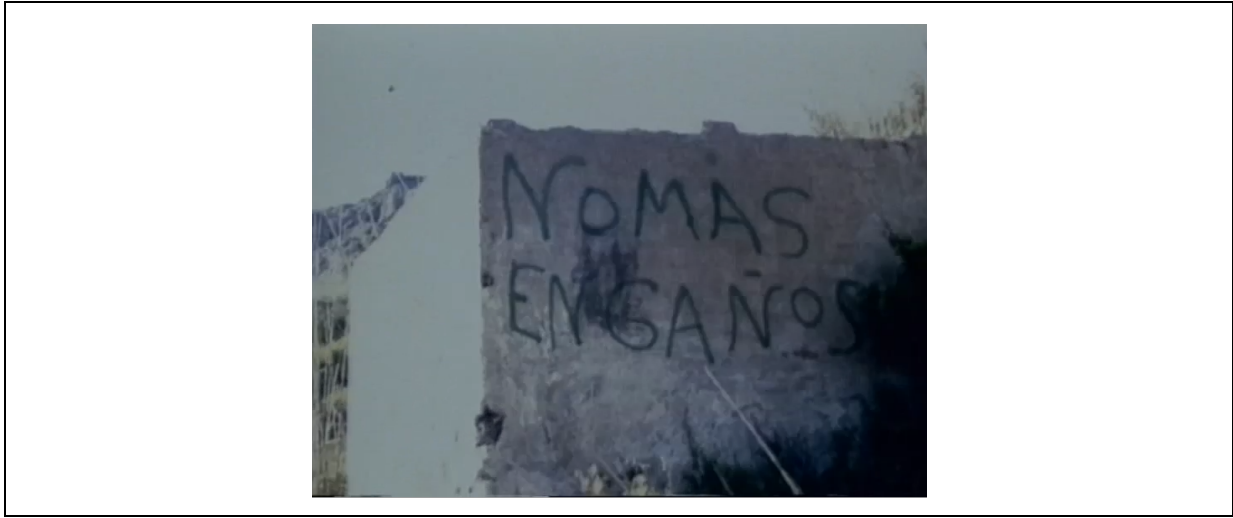


Figure n°21. *Portmán, a la sombra de Roberto* : « No más engaños », graffiti en référence aux promesses non tenues d'indemnisations

Toutes les lignes narratives renvoient en permanence à Roberto. La collection d'images démontre l'immense effort de documentation et son déploiement. Présent à l'image ou hors-champ, Roberto est là, comme une ombre qui plane sur toute la Sierra. Non seulement il a conditionné toute l'architecture de la zone mais il était également au cœur des enjeux politiques, économiques et sociaux qui ont donné lieu à de nombreux affrontements. C'est ce que la structure narrative permet d'entrevoir.

1.2. La construction narrative de *Portmán, a la sombra de Roberto*

Étudions-la à cet égard un peu plus en détail, notamment à partir de ses grandes articulations et des rapports qui sont instaurés entre les différents segments narratifs. Nous avons distingué quatre grandes parties dans le film que l'on peut voir dans ce tableau synthétique :

N°	Minutage	Titre de la séquence	Type de relation entre segments narratifs
I. Les activités minières			
I.1	2m32s – 15m28s	<i>Les mines souterraines</i>	<i>Chronologique : 2 et 3 sont liés par la chronologie. Il y a succession.</i>

I.2	15m28s – 20m31s	<i>Le changement de mode d'extraction</i>	<i>Chronologique</i>
I.3	20m31s – 24m38s	<i>Les conséquences : anéantissement et pollution de la baie</i>	<i>Cause/Conséquence : 3 et 4 sont liés par un rapport de cause/conséquence</i>
II. Responsabilités / Victimes			
II.1	24m38s – 30m43s	<i>Le nœud administrativo- politique</i>	<i>Les segments I et II sont liés par un rapport de cause/conséquence</i>
II.2	30m43s – 37m02s	<i>La baie avant la pollution</i>	<i>Les segments II.1 et II.2 sont dans une relation de comparaison par contraste</i>
II.3	37m02s – 39m49s	<i>La fermeture et ses conséquences</i>	<i>Le segment II.3 est dans un rapport dialectique avec les segments II.1 et II.2. La fermeture c'est la logique</i>
III. La nouvelle donne et ses conséquences			
III.1	39m49s – 42m45s	<i>La reprise par Portmán Golf S.A.</i>	<i>Le segment III est dans un rapport chronologique par rapport aux segments I et II</i>
III.2	42m45s – 50m46s	<i>LLano del Beal, village de résistants</i>	<i>Les segments III.1 et III.2 sont dans un rapport de cause à effet : la volonté de continuité entraîne la résistance</i>
III.3	50m46s – 55m58s	<i>Mineurs contre habitants</i>	<i>Les segments III.2 et III.2 sont dans un rapport de synchronie : la résistance est contemporaine de l'arrêt.</i>
III.4	55m58s – 58m28s	<i>Fermeture définitive</i>	<i>Le segment final, chronologique par rapport à III.2 et III.3, ne désigne pas de responsable évitant ainsi le rapport Cause/Conséquence strict</i>
IV. L'épilogue de l'histoire : après la fermeture			

<i>IV.1</i>	<i>58m28s – 59m36s</i>	<i>Roberto II</i>	<i>Le segment IV est dans un rapport chronologique par rapport aux segments III</i>
<i>IV.2</i>	<i>59m36s – 1h01m40s</i>	<i>Mineurs en grève</i>	<i>Les segments IV.1 et IV.2 sont dans un rapport chronologique</i>
<i>IV.3.</i>	<i>1h01m40s -</i>	<i>Impuissance des mineurs</i>	<i>Les segments IV.2 et IV.3 sont dans un rapport chronologique : ils ne furent jamais indemnisés</i>

La première séquence (I. Les activités minières), composée de trois segments narratifs, a pour objectif d'identifier le changement dans le mode d'extraction et les conséquences qui en ont découlé. Il existe un rapport à la fois chronologique et logique entre le temps des mines souterraines et celui des mines à ciel ouvert. La date précise du basculement est indiquée et les conséquences du changement sont clairement identifiées. À la fin de la séquence I.3, les images des enfants jouant paisiblement, comme sur n'importe quelle plage, alternées avec celles des tuyaux qui par le passé déversèrent des tonnes de polluants, montrent assez clairement le point de vue qui nous est offert sur les événements. Un sentiment d'absurde et d'impuissance se mêle à une impression d'horreur.

La séquence II (Responsabilités/victimes) approfondit encore le rapport de cause/conséquence posé dans la première séquence. L'extraction à grande échelle a précipité l'anéantissement de toutes les autres activités économiques (pêche, tourisme) et provoqué une pollution pour laquelle personne n'était disposé à payer. Si la fermeture était logique, elle n'a jamais donné lieu à des solutions à long terme.

Jusqu'à la quarantième minute, le film est à même de faire des liens, de trouver des cohérences. En prenant de la hauteur, le récit établit des diagnostics méthodiques : il identifie assez aisément le caractère déraisonnable d'une exploitation disproportionnée par rapport aux capacités de traitement des déchets.

La seconde partie du documentaire ne rompt pas avec la logique stricte d'un enchaînement cause/conséquence. Cependant, on observe une fragmentation de l'information. La troisième séquence (III. La nouvelle donne et ses conséquences) constitue une tentative pour faire face à la complexité des interactions entre les représentants de l'État, les dirigeants d'entreprise, les habitants et les mineurs. Or à ce niveau, il devient très difficile d'établir des responsabilités. La succession des segments narratifs donne l'impression d'un effet domino :

l'exploitation des mines à ciel ouvert par Portmán Golf S.A. provoqua la résistance de Llano del Beal, laquelle mit en péril l'avenir des mineurs et décida de la fermeture définitive des concessions. Ici le film ne parvient plus à prendre de hauteur, il multiplie les points de vue contradictoires. C'est la parole de l'un contre celle de l'autre.

Mais ces constantes oppositions sont le signe d'un blocage majeur. Le contraste ne débouche sur aucune vérité supérieure, si ce n'est la nécessité de régénérer la baie. Sous cet angle, la quatrième séquence (IV. L'épilogue de l'histoire : après la fermeture), tout en conservant un rapport chronologique par rapport à la précédente, n'ajoute aucune information. Après la fermeture la situation reste inchangée : Roberto II n'a fait qu'aggraver la pollution, les mineurs n'ont jamais pu retourner au travail et ils ne furent jamais indemnisés.

1.3. Responsabilités

Dans l'extrême foisonnement des informations, au-delà des contrastes et des répétitions qui se jouent à petite échelle, apparaissent des réitérations d'un autre ordre. *Portmán, a la sombra de Roberto*, en plongeant aux racines de l'extraction minière, détermine deux récurrences. Il en est une qui est particulièrement évidente : ceux qui « payent la facture » sont toujours les mêmes. Les mineurs, quels qu'ils soient, furent toujours les premières victimes, peu importe le mode d'extraction des minerais. Avec les mines à ciel ouvert, leur statut s'est amélioré mais leur vie, elle, a toujours été mise en péril, que ce soit par les coups de grisous, la silicose ou l'inhalation de substances hautement toxiques. De plus, leur habitat fut abimé durablement : les habitants de Portmán vivent les pieds dans les déchets toxiques ; ceux de la Sierra au milieu des décharges. Seconde répétition, peut-être un peu moins évidente : gouvernements et entreprise marchèrent toujours main dans la main quand il s'est agi de faire des profits. Ginés González explique, dans l'épisode des mines souterraines, comment l'entreprise utilisait les dotations de l'État pour payer les mineurs. L'administration, en effet, dédommageait les mineurs, frappés sans exception, de silicose. Mais selon les dires de Ginés González, l'entreprise utilisait cette somme pour payer les travailleurs, exploités deux fois :

¿La silicosis? Yo también la tengo, por eso estoy de los bronquios de la silicosis que no puedo ni respirar, pero antes se morían los tíos, y los médicos de empresa, sabe, le tocaban al otro, ... está usted, íbas fuera con la lengua y te morías trabajando. Porque el Estado daba el 75% a los de la silicosis, pero el 75 la empresa te pagaba el jornal, y el 75 se quedaba con él. ¿Has comprendido? Te habían sacado la sangre por un lado y luego se comían el hígado, esa es la vida de antes.

Peñarroya, entreprise française qui fut à l'origine de la mise en place des mines à ciel ouvert, œuvra, quant à elle, grâce à des concessions administratives qui lui permirent, toutes époques confondues (dictature, Transition, démocratie), de déverser les déchets sans jamais dédommager ni les habitants ni les autres acteurs économiques (pêcheurs, personnes vivant du tourisme, etc.), et ce contre les législations en vigueur. Si les préoccupations écologiques n'étaient pas les mêmes il y a quelque 70 ans, il existait pourtant des lois de protection de l'environnement. L'entreprise française, avec l'aval de l'Administration, brava systématiquement ces interdictions. Les profits générés furent toujours supérieurs à l'intérêt commun¹²⁹.

Portmán Golf S.A témoigne, à son niveau, de ce même commerce entre État et entreprises privées. Le film insiste sur ce point de manière plus explicite. L'entreprise racheta l'ensemble des avoirs de Peñarroya (installations et matériels industriels ; mines ; terrains ; habitations ; décharges) pour une bouchée de pain. L'objectif était de poursuivre brièvement l'extraction avant de requalifier les terrains et de reconverter les mineurs en ouvriers du bâtiment, de façon à pouvoir spéculer sur les constructions futures. En attendant de pouvoir initier cette transition, Portmán Golf S.A. devait louer à l'État les décharges situées un peu partout dans les montagnes surplombant la mer.

¹²⁹ « En aquella época, no puede ser silenciado, existían ya normas que establecían condiciones de naturaleza ambiental a las actividades contaminantes. Por una parte, el Reglamento sobre enturbiamiento de aguas públicas y sobre aterramiento y ocupación de sus cauces con líquidos procedentes del lavado de minerales o con los residuos de fábricas, de 16 de noviembre de 1900, prohibía a los dueños de minas verter a bahías aguas turbias procedentes del lavado de minerales, condicionándose la aprobación del proyecto correspondiente a la previa autorización administrativa que debía tener en cuenta esta estipulación. En similar sentido, el art. 226 del Reglamento de policía minera y metalúrgica, de 29 de agosto de 1934, que deroga el anterior Reglamento de policía minera, de 23 de enero de 1910, condicionaba el desarrollo de estas actividades al cumplimiento de una serie de requisitos relativos a la concentración y depuración que, en caso de incumplimiento, darían lugar a la correspondiente sanción administrativa o, incluso, penal en caso de producción de daños a personas (art. 337).

Por otra parte, la Ley de Puertos de 1928 (LP'1928) y el Reglamento para su ejecución (RP), reconocían el libre uso del mar litoral y de la playa para navegar, pescar, embarcar, desembarcar, fondear, bañarse, lavar y enjuagar ropas, recoger conchas, plantas, mariscos y otros semejantes (art. 12), sometiendo a autorización la construcción de obras por particulares en la zona marítimo-terrestre (arts. 34 y ss. LP'1928 y art. 72 y ss. RP) por parte del Ministerio de la Marina. De este modo, el control de la actividad correspondía a diversos órganos de la Administración General del Estado, hasta que se incorporan las autoridades municipales con competencia para la concesión de licencias de apertura de establecimiento industriales y mercantiles mediante la ley de Régimen Local, aprobada por Decreto de 16 de diciembre de 1950.” Isabel Banos-González et Pedro Baños Páez (coords.), *Portmán, de El Portus Magnus del Mediterráneo occidental a la bahía aterrada*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013, p. 436, 437.

1.4. Penser la baie : la notion d'espace public

Dans la Sierra de Cartagena s'est jouée une histoire que le film retisse en nous ramenant sans arrêt à Roberto, aux lavoirs, à ce tube qui a déversé des millions de tonnes de déchets et aux machines qui ont grignoté l'espace alentour. Le documentaire, devenu par l'intégration d'archives et de témoignages comme un relevé en coupe, mesure l'impact de l'adoption d'une activité minière à haut rendement. Il déroule alors tous les fils qui permettent de comprendre à la fois les enjeux et les implications de cette industrie pour les divers acteurs de ce territoire. Il montre les impasses, identifie les contradictions, voire les aberrations qui en découlent.

Mais dans le croisement de ces histoires qui se succèdent dans le temps, il fait naître d'autres points d'intersection. En ce lieu, l'histoire s'est répétée : l'État, dans ses différentes incarnations, a laissé des entreprises exploiter les travailleurs et détruire l'environnement. Ainsi, penser le territoire revient d'abord à penser le sens même de la notion d'espace public. Pour ce qui est de la Sierra de Cartagena, la définition semble des plus compliquées, le domaine public donnant l'impression d'avoir été petit à petit dévoré par des sociétés au caractère monopolistique, menaçant l'ensemble de la vie collective. Ce qui est censé être commun – l'espace public garanti par un état de droit – est devenu de l'usage d'entités privées, au mépris des droits des citoyens et au détriment des autres activités économiques. La baie de Portmán en est le symbole. Espace public par essence, elle a été remplie de déchets, ni plus ni moins qu'une décharge, grâce à des autorisations administratives.

Par opposition, l'épisode de l'occupation du Llano del Beal restitue à la place publique son statut de lieu où se discutent les libertés de chacun. Là, précisément, l'espace public y retrouve une dimension collective, dans la mesure où il limite le pouvoir politique et la capacité d'entités privées d'empiéter sur lui. Certes les habitations appartenaient à Portmán Golf S.A. – qui les avait rachetées à Peñarroya –, mais cela ne l'autorisait pas à en faire ce qu'elle voulait. Les gens les louaient. Ils y vivaient. Patrimoine de l'entreprise, leur valeur n'en dépendait pas moins de ceux qui y résidaient. Cependant, en ce lieu, c'était encore des intérêts privés qui étaient soutenus. Les habitants du Llano del Beal défendaient leurs maisons contre les employés de Portmán Golf S.A. qui, eux-mêmes, manifestaient pour maintenir leurs emplois. D'où, pour le film, la nécessité de devenir lui-même lieu d'une interrogation, le lieu d'un dépassement des intérêts de chacun. Dans ce dépassement, ce dernier remplit une mission sociale, collective et politique. Il pose la question de ce que signifie vivre ensemble.

2. Cándido et Morala, deux présences dans le temps

Le fonctionnement narratif de *El astillero (Disculpen las molestias)* est semblable à celui de *Portmán, a la sombra de Roberto*. Cette histoire foisonnante des chantiers navals de la baie de Gijón nous est racontée à travers le prisme de deux personnages : Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala.

2.1. Le refus de l'intime

Filmés et photographiés sous tous les angles et à différentes époques, Cándido et Morala occupent l'écran. Mais cela était naturel. Comme le dit David Saavedra, témoin du film :

Siempre fueron los cabezas al aire de todas estas movidas, los que daban la cara, los que hacían declaraciones a la prensa, Cándido sobre todo, que era secretario del Comité de empresa, y era también secretario general de la corriente, y eran los que siempre daban la cara ante los medios de comunicación, los que iban a reuniones y los que la gente pues conoce como trabajadores de Naval y como los que están en les movides.

Les deux syndicalistes, de longue date, furent des personnages médiatiques. En même temps qu'A. Zapico les filme, des micros émergent partout dans l'image, en bas, en haut, à gauche, à droite, tous appartenant aux diverses chaînes de télé et de radio. Aussi, n'y a-t-il que très peu de proximité entre les syndicalistes et le cinéaste. Leurs paroles sont destinées non à l'auteur du film – et par son intermédiaire à un spectateur privilégié – mais bien à des journalistes. Les propos qu'ils tiennent n'ont jamais un caractère intime. Peu d'indices de sentiments personnels, d'élan d'émotion, peu de ressentis, d'états d'âme. Lors des manifestations de soutien, en 2007, une femme s'approche d'eux pour leur dire son étonnement de voir autant de monde (53 min 33s) :

Mira una cosa nosotros, cuando llegamos....., cuando llegamos allí a la puerta y miramos para atrás, había una cola de la manifestación que (...) como hacía tiempo que no se veía...

Cette femme et Juan Manuel Morala sont filmés en plan rapproché poitrine. Lorsqu'elle commence à parler, la caméra s'approche, déclenchant un regard caméra des deux. Désormais très proche, elle inclut Cándido González dans le plan. Les trois sont filmés en premier plan, en contreplongée. Il y a à cet instant un fort degré d'intimité entre eux. Quand elle dit « como hacía tiempo que no se veía », Cándido l'attrape par le cou et lui dit : « Bueno..., no te

emociones, venga, no te emociones » et la caméra s'éloigne d'un coup, elle recule. Juan Manuel Morala ajoute alors : « Tranquila, hombre... ».



Figure n°22. *El astillero (Disculpen las molestias)*, Cándido González Carnero

L'émotion est mise à distance, car si le film est manifestement dans une recherche d'empathie avec ces personnages, il vise un certain type d'affects. Le film rompt ce pacte implicite uniquement à la toute fin, lors de leur libération. Là, A. Zapico inclut un plan de Cándido versant une larme (figure n°22). Pendant le reste de la narration, tout en étant très proche, la caméra est à distance. Le film nous les représente systématiquement dans l'espace public ou dans des espaces communs d'affrontements, de débats ou de partage.



Figure n°23. *El astillero (Disculpen las molestias)* : À gauche, Cándido à l'intérieur des chantiers lors des jets de gaz lacrymogènes ; à droite, Morala, au même endroit, en parka rouge. Nous sommes en 2004

Remontons encore le temps. En 2004, lors de l'opposition à un nouveau plan de restructuration, qui menaçait de faire passer le nombre d'employés de 174 à 100, la caméra était déjà très proche des deux, tout en maintenant une certaine distance. Elle les suivait partout : pendant les affrontements (figure n°23), les débats (figure n°24), ou face aux médias

(figure n°25). Cette proximité est particulièrement patente lors des débats qui opposent les différentes centrales syndicales (CC.OO, UGT, CSI) et les travailleurs non affiliés. Là, les champs-contrechamps s'enchaînent, les insultes fusent, les moqueries également. Le montage d'images et de paroles, très haché, tout en mettant en valeur les propos de Cándido et Morala – maintenus dans leur rôle de lanceurs d'alertes – laisse des espaces pour la contradiction. Tout en étant proches, des écarts sont maintenus. Ils sont le centre de l'attention, mais ils ne masquent pas les autres opinions.



Figure n°24. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Juan Manuel Martínez Morala, Cándido González Carnero lors des assemblées entre employés et syndicats en 2004

Dans certaines séquences, la caméra peut donner l'illusion d'une très grande proximité, voire d'une quasi intimité. Elle filme souvent en premier plan ou en plan rapproché. Dans un certain nombre de plans, Cándido est même en amorce, comme si la caméra filmait subjectivement. Pourtant il n'en est rien. La proximité avec les héros du film n'entraîne pas une identification primaire à leur point de vue. Elle est avec eux, là où ils sont. Or, ils sont dans l'espace public, toujours.



Figure n°25. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Cándido González Carnero, face aux médias, lors des manifestations de 2004



Figure n°26. *El astillero* (Disculpen las molestias) : Cándido González Carnero, les affrontements de 1999



Figure n°27. *El astillero* (Disculpen las molestias) : Juan Manuel Martínez Morala, les affrontements de 1999



Figure n°28. *El astillero* (Disculpen las molestias) : Cándido González Carnero, les manifestations de 1999

En 2000, la distance avec les syndicalistes était plus importante. A. Zapico convoque, pour narrer les événements, les images de F.L. de Aranoa qui, comme il le dit à plusieurs reprises, était venu filmer, avec Jordi Abusada, le conflit qui opposait les travailleurs aux dirigeants de l'entreprise, au moment du renvoi des intérimaires. Or, Cándido et Morala étant

systématiquement de tous les mouvements d'opposition, ils traversent le champ, de manière presque fortuite, lors des affrontements (figures n°26 et n°27) ou des manifestations (Figure n°28). Parfois ils occupent le centre de l'image, notamment lors des assemblées (figure n°29).



Figure n°29. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Juan Manuel Martínez Morala, les assemblées de 1999

La distance entre la caméra et les deux ouvriers des chantiers navals est flagrante. Ils apparaissent quasi systématiquement en plan large ou en plan moyen. Pour ce qui est des archives des manifestations et des affrontements, il faut être très attentif pour les y retrouver. Seul le plan sur Juan Manuel Martínez Morala (figure n°27) témoigne d'une reconnaissance. En effet, lorsqu'il traverse le champ la caméra effectue un zoom sur lui, comme si l'opérateur l'avait reconnu. On remarquera d'ailleurs qu'à la différence de nombreux manifestants les deux syndicalistes sont à visage découvert. Le film construit la coïncidence, il construit ses personnages, jusqu'à s'en approcher le plus possible, non psychologiquement mais politiquement, leur présence étant systématiquement en lien avec des mouvements de contestation.

Car il s'agit bien d'une présence continue. Le film remonte encore le temps. Par deux fois, il convoque des photographies de Javier Balauz, reporter de guerre et producteur du film à travers la société de production « Piravan ». Bien évidemment, dans ces nombreuses photos d'affrontements et de manifestation, Cándido et Morala sont là.



Figure n°30. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Cándido et Morala, au moment de la Transition

Le photographe, à distance, cherche à capter la foule à l'heure des manifestations contre les plans sociaux. Le film, lui, est en quête d'autre chose. Il recherche Cándido et Morala, présents comme on peut le voir en tête de cortège, tenant la banderole, et ce à quelques secondes du début du film. Leur présence précède le carton mentionnant que certains sont là depuis le début (57s). À cet instant, ils sont invisibles, noyés dans la foule. Pourtant ils sont présents. Or c'est cette présence que poursuit le film. Il s'ingénie à approfondir ce geste que l'on voit dans une photo en noir et blanc (figure n°31).



Figure n°31. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Juan Manuel Martínez Morala, au moment de la Transition

Dans ce cliché, Juan Manuel Martínez Morala est photographié en plan rapproché taille, en légère contreplongée. Il n'est pas au centre de l'image et pourtant on ne voit que lui.

Au centre, un militaire semble le regarder du coin de l'œil. Il est derrière lui. Morala, s'impose par ce geste de lever les bras, obligeant notre regard à un aller-retour entre ses poignets menottés, son visage où se dessine un léger sourire, le visage du policier au premier plan et sa main qui accroche la veste du syndicaliste. Autour de lui, il n'y a presque que des policiers, comme s'il était l'homme le plus dangereux d'Espagne. Mais lui, il a ce sourire. « Tranquila », disait-il à cette femme, émue de voir la foule venue les accompagner. Or c'est lui qui est calme.

Il défie l'autorité, ou pour le moins nous interroge sur le rapport des autorités publiques à lui-même et, à travers lui, aux mouvements de contestations. Le pourquoi de cette arrestation n'est pas traité dans le film. Le film ne convoque ces photos que pour montrer une continuité dans l'histoire du démantèlement des chantiers navals.



Figure n°32. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Manifestation pour Juan Manuel Martínez Morala, au moment de la Transition

Morala fut arrêté au moment de la Transition (figure n°32), il a été arrêté en 2007. Entre ces deux arrestations 25 ans ont se sont écoulés. Le temps passe et pourtant les événements se répètent, quasi à l'identique, comme si rien n'avait vraiment changé. Pendant près d'un quart de siècle, Cándido et Morala ont toujours été là, dans l'espace public, interrogeant en permanence les politiques publiques et la justice dans ses collusions avec le pouvoir.

2.2. La construction narrative de *El Astillero (Disculpen las molestias)*

A. Zapico, comme lorsqu'il filme les grues coexistant avec les bâtiments de verre, épure, simplifie, réduit. A l'inverse de M. Martí, qui proposait un récit en ellipses, décrivant autour de Roberto une multitude de cercles nous ramenant à lui sans que jamais ils ne se superposent, comme autant de couches accumulées permettant de contempler les transformations de la Sierra au fil du temps, A. Zapico propose trois temps qui sont autant de lignes narratives.

Après une ouverture de quatre minutes, qui fonctionne comme un résumé du film à venir, le récit commence. Il nous situe précisément en 2006, au moment où Cándido González Carnero et Juan Manuel Morala savent qu'ils ont été déclarés responsables de dégradation de bien public lors des manifestations de 2005, sur dénonciation de la police. Nous sommes donc à la veille du jugement qui aura lieu en janvier 2007. Là, Cándido González Carnero organise avec d'autres une manifestation de soutien.

Après cette brève incursion en 2006, le film opère un *flash-back*. Un carton (7 min 08s) annonce la date : 2000. 2000 est une date symbolique à plusieurs titres. Elle fut, en effet, marquée par la présence de F. León de Aranoa, venu compléter l'histoire de ces personnages avant la finalisation de ce qui sera *Los lunes al Sol*. Celui-ci, non content d'avoir pu observer, a filmé, laissant des enregistrements de ce qu'il s'est passé. Mais à cette date A. Zapico était également présent. Cependant, à la différence d'Aranoa, il y reviendra en 2004 et encore en 2007¹³⁰. Ainsi, l'année 2000 représente le point d'origine à partir duquel l'histoire devient racontable, du point de vue d'A. Zapico, qui aura pour lui le temps. Peut-être cela donne-t-il plus de sens à ce mouvement de rapprochement que nous avons décrit plus haut. En sept ans, le film a trouvé son sujet et son angle : Cándido et Morala, toujours là, systématiquement au centre de la tourmente, sans arrêt à contester, à poser des questions.

En 2000, l'agitation a pour origine le renvoi des intérimaires. Le film construit à partir des archives et des interviews le déroulement de l'épisode et met en lumière, à travers les témoignages des proches de Cándido et Morala – Balbino Cano et Ramón González – les oppositions syndicales.

¹³⁰ « El documental *El Astillero-Perdonen las molestias* se estrena el domingo en el Festival de Cine de Gijón », *Europapress.es*, Oviedo, 23 novembre 2007, <<http://www.europapress.es/nacional/noticia-documental-astillero-perdonen-molestias-estrena-domingo-festival-cine-gijon-20071123125149.html>> [consulté 12.07.2018]

Après cette bataille perdue de l'année 2000, il y en eut une autre, en 2004. C'est le deuxième fil narratif que tire le film. Il le fait exactement sur les mêmes bases. Il alterne témoignages explicatifs, oppositions verbales lors des assemblées et oppositions physiques lors des altercations avec la police. L'épisode de 2004 se conclut sur une nouvelle défaite : l'histoire se répète.

En 2004, le *flash-back* prend fin. À l'issue de celui-ci, le film reprend précisément là où il s'était interrompu : en 2006, lors des manifestations de soutien à Cándido et Morala, menacés d'aller en prison pour avoir détruit une caméra de surveillance. Il lie ensuite cet épisode avec leur arrestation, leur procès, leur condamnation à trois ans de prison (assortie d'une amende de 5.624,83 euros), les mobilisations pour leur libération et l'adoption d'une mesure de semi-liberté dans l'attente d'une demande de grâce¹³¹.

2.3. Dénonciation du syndicalisme modéré

En choisissant d'épurer et de simplifier, en choisissant de ne raconter que ce dont il a été témoin, en choisissant de retracer son rapprochement avec Cándido et Morala, A. Zapico a dû sacrifier un matériel très important. Prenant comme point d'appui les événements de 1999-2000, le film se montre impuissant à relater le processus de désindustrialisation du Nord de l'Espagne dans son entier. En effet, en 1999, les chantiers ne comptaient plus que 300 employés contre presque 4000 à la fin des années 70. Mais ce n'est pas son histoire. Son documentaire est tout entier contenu dans le geste de Morala qui se dresse face aux autorités et dans la répétition de ce même geste à travers le temps. Chaque fois, ce refus est le prétexte à une explication des raisons qui ont conduit vers les grèves, les affrontements puis les plans sociaux. Les responsables sont nommés, les intrigues politiques révélées, les compromis dénoncés. *El astillero (Disculpen las molestias)* se concentre sur 2000 et 2004 car ces dates lui fournissent matière à dénoncer l'organisation d'une raréfaction du travail, source du déchirement entre les ouvriers.

Ramón González, du point de vue du CSI, désigne UGT et CC.OO comme responsables du renvoi des intérimaires en 2000 :

¹³¹ J.L.A., « El gobierno rebaja a dos años la condena de prisión para Morala y Carnero », *La Nueva España*, 01 octobre 2009, <<https://www.lne.es/gijon/2009/10/01/gobierno-rebaja-anos-condena-prision-morala-carnero/815035.html>> [Consulté le 12.08.2018].

En aquella asamblea... no todos los fijos tuvieron... Hubo, hubo, compañeros afiliados a CC.OO y UGT, alguno también pero menos, que mantuvieron el tipo, votando en contra de la reincorporación del *traballo* y en contra de aceptar el despido, pero da la circunstancia de que la mayoría de la plantilla trabajadores fijos, e incluido padres de chavales que estaban formados allí, votaron el tema de la traición de expulsar a los trabajadores del astillero.

Sa dénonciation intervient à la toute fin des débats, après que nous avons assisté aux échanges verbaux parfois assez violents entre les différents représentants des organisations syndicales, non explicitement désignés, mais dont on peut percevoir l'appartenance à travers les discours : les uns s'expriment de manière modérée, les autres de façon particulièrement acerbe. Or, comme l'explique Ángel Alonso Domínguez, le fossé entre les uns et les autres, après presque trente ans d'une diminution continue des effectifs, s'était creusé :

Las contradicciones, sin embargo, no habían dejado de ensancharse durante la reconversión. La Unión General de Trabajadores (UGT) planteaba, debido a su cercanía al poder socialista, propuestas de corte moderado tendentes a contener en lo posible las movilizaciones. Era un modelo de gestión, muy burocratizado, poco participativo y con escasa disposición movilizadora, opuesto al radicalismo verbal de Comisiones Obreras (CC.OO) y al propugnado por organizaciones como la Corriente Sindical de izquierdas (CSI), de corte asambleario, favorables a la toma de decisiones por el comité de empresa en lugar de por la cúpula sindical y con una clara vocación hacia la movilización social en la calle.¹³²

La première phrase de l'universitaire insiste bien sur le contexte de la reconversion des chantiers. La diminution constante des carnets de commande, l'emploi de salariés non titulaires, devait nécessairement augmenter les tensions.

Grâce au second épisode des assemblées, A. Zapico creuse encore cette rupture. En 2004, il ne restait plus que 174 employés à Naval Gijón. Depuis 1996 et le désengagement de Duro Felguera, actionnaire principal, les chantiers vivaient sous perfusion, grâce aux subventions publiques¹³³. Le désengagement du Grupo Orejas et la reprise par PYMAR, « sociedad mercantil que se nutre de capital público »¹³⁴, explique le projet de remaniement et ce dans un triple contexte. D'abord, il y eut des gestions hasardeuses qui conduisirent à l'augmentation colossale de la dette. Cándido González Carnero le formule ainsi :

Estamos a las puertas de agotar las prestaciones por el desempleo, con edades bastante comprometidas y sin cobertura social de ningún tipo. Es un riesgo importante que nosotros tampoco queríamos asumir, porque además, la responsabilidad de la mala gestión con el buque de Ucrania, es una responsabilidad de la empresa, es una responsabilidad de PYMAR, a pesar de que Paco Ángulo dijo el otro día en Oviedo que algunos teníamos que reflexionar, él fue el que tomó la decisión de llevar el buque a Ucrania, un buque que van a perder 16 millones de euros, suponiendo en el mejor de los casos que el buque llegue ya en las fechas que dicen

¹³² Ángel Alonso Domínguez, « Astilleros varados... », *art. cit.*, p. 115.

¹³³ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 111.

ellos, pero si se retrasa más, más dinero que van a perder, entonces ¿a quién hay que pedir responsabilidad de la gestión? ¿Qué? ¿Seguimos dando un cheque en blanco a quien hace este tipo de gestiones y nos manda los trabajadores en el desempleo? No. Tenemos que exigir responsabilidades y eso es lo que queremos hacer la CCI, exigir responsabilidades, pero parece ser que estamos dispuestos a seguir dando cheques en blanco a quien hace una gestión nefasta y eso no lo podemos compartir.

En d'autres termes, il fut décidé de délocaliser une partie de la construction en Ukraine pour faire des économies alors même que les chantiers de Naval Gijón manquaient de commandes. Un retard de deux ans dans la livraison du bateau provoqua un surcoût de 16 millions d'euros. Ensuite, la spéculation immobilière vint accentuer la pression sur les chantiers. En 2002, les terrains avaient été hypothéqués à PYMAR, société gestionnaire des chantiers, dont l'intérêt était de les liquider, de manière à modifier la nature des terrains et à les vendre¹³⁵. Enfin, la perte d'influence du CSI, le syndicat le plus agressif, suite au renvoi des intérimaires¹³⁶, devait laisser le chemin ouvert à ceux ne croyaient plus en l'avenir des chantiers. Le départ des plus jeunes eut pour conséquence une modification des équilibres syndicaux. La stratégie du « sauve qui peut » d'UGT et de CC.OO a gagné. Celle-ci consistait à assurer des plans de préretraites pour les plus âgés et de réinsertion pour les plus jeunes. L'intervention de José María Olmedo (49 min 33), secrétaire général de MCA-UGT (Metal Construcciones Afines de UGT), montre bien cette stratégie d'isolement de CSI :

UGT lo que hizo fue reunir a todos los afiliados, en aquella asamblea había 55 afiliados en la asamblea – Comisiones, me consta que hizo lo mismo – y de las dos asambleas por unanimidad, no fue unilateralmente la gente del comité, sino por unanimidad, validó al comité de empresa para que votara a favor de la salida que se está dando en estos momentos.

En déroulant le fil du temps, en répétant des séquences similaires, le documentaire dévoile à partir de l'opposition syndicale une stratégie d'épuisement. Il part des apparences, de l'anecdotique, pour pénétrer plus avant dans les manœuvres des dirigeants de l'entreprise et des représentants syndicaux. Prendre le temps, c'est prendre un peu de distance et donc de hauteur.

2.4. Cándido et Morala, la question de la liberté

El astillero (Dículpen las molestias) acquiert dans ce processus de dévoilement son statut de film politique. Mais il dépasse le caractère encore très local des revendications des ouvriers des chantiers en pointant du doigt les attaques faites à la liberté d'expression. Le film

¹³⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 116.

d'A. Zapico recoupe les préoccupations de J. Jordà et celles de M. Martí. La démocratie y est interrogée à travers le rôle de la justice en même temps qu'est mis en valeur le rôle de la place publique, en particulier celui des manifestations dans les rues, des mobilisations et des assemblées. Dans la mobilisation comme dans le débat se joue le dépassement des individualités. Chacun s'y expose et en même temps participe à des mouvements qui le dépassent. Le film oppose à ces formes de libertés – liberté d'expression, liberté de manifestation – l'exercice effectif du pouvoir, dont on comprend qu'il est gêné par ces leçons de liberté. En effet, dans le travail de débat et d'opposition, dans ce travail de discussion que réclame à corps et à cris Morala, lors de l'épisode du renvoi des intérimaires, ou que réclame Cándido González Carnero dans celui du projet de restructuration de 2004, apparaissent les stratégies politiques. Elles y sont dévoilées.

En 2000 ou 2004, le sort des chantiers étaient déjà en partie scellé. La désindustrialisation avait déjà commencé des années auparavant, à l'issue de la crise pétrolière de 1973. Le secteur ne fut maintenu que grâce aux subventions¹³⁷. L'État s'est retiré petit à petit, privatisant un secteur qui sans dumping économique, ne pouvait survivre. Toute la question du film est donc là : pourquoi se sont-ils retirés ? La réponse est dans le film, dans cette ouverture de plus de quatre minutes où les grues se reflètent dans les bâtiments d'habitations de luxe construits sur les anciens chantiers. Le choix a été fait, comme à Portmán, de confier à une société privée nourrie de fonds publics, PYMAR (Pequeñas y Medianos Astilleros, Sociedad de Reconversión), la possibilité de vendre les terrains hypothéqués de manière à payer la dette que cette même entreprise avait absorbé de Naval Gijón¹³⁸. En tous les cas, et c'est l'autre versant de l'interrogation que porte le film, le rôle du maire de l'époque n'est pas clair dans cette affaire, ni celui de la justice, soupçonnée d'avoir elle-même fomenté la chute de Cándido et Morala en infiltrant dans CSI un agent qui, ensuite, les a filmés en train de saboter une caméra destinée au contrôle du trafic routier, installée juste

¹³⁷ « Fruto de sus movilizaciones, Naval Gijón recibió en su corta pero intensa historia todo un rosario de ayudas, subvenciones y apoyos de toda clase por parte de las administraciones nacionales, regionales y locales, aun incluso en los estertores de la empresa, cuando su importancia para el tejido industrial había decrecido en la misma proporción en la que disminuía el número de sus trabajadores.

Es difícil cuantificar la cifra exacta que recibió Naval Gijón directa o indirectamente de las instituciones públicas, unas veces porque las cantidades no se han desvelado y otras porque se han ataviado de las más diversas maneras, como cancelación de deudas, avales o mediante la financiación de múltiples cursos de formación.

Pero sirvan como ejemplo algunas de las noticias recogidas en los diarios de la época, que hablan de la reducción en más de 1.400 millones de pesetas de la deuda que mantenía a Naval Gijón con el ICO, las manifestaciones de la alcaldesa de Gijón que reflejaban en 2002 los 8.000 de pesetas que había recibido el astillero del Principado de Asturias en los siete años anteriores, o los 77.222 de euros por trabajador aportados por los gobiernos central y regional para la jubilación de alrededor de ochenta empleados de Naval Gijón. », *Ibid.*, p. 116, 117.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 120.

en face de l'entrée des chantiers¹³⁹. L'attitude qui consiste à dire « no pasa nada » ou « tranquilo », laquelle renvoie à ce geste de Morala levant les mains tel un innocent menotté, permet de renverser les rapports et de montrer les entorses faites à la liberté d'expression.

3. El pozo del tío Raimundo : d'une histoire à l'Histoire

Flores de luna est focalisée sur un lieu, sur un quartier, le Pozo del Tío Raimundo, que J. V. Córdoba s'est acharné à poursuivre sur la base d'un impressionnant travail d'archive. Ce qui nous est proposé, tout au long du film, c'est un travail d'identification. Dans chaque image nous sommes susceptibles d'identifier le quartier dans ses différentes phases historiques. Le réalisateur procède exactement comme avec les témoins qui interviennent dans le film et dont il a pu obtenir des photos personnelles : il les fait coïncider dans l'espace du film, il adjoint ces éléments ensemble de manière à ce que nous, spectateurs, nous puissions voir et en voyant nous puissions commencer à voir.

3.1. Le quartier restitué

Il commence très tôt cette identification, dès avant la naissance du quartier, à une époque où il n'existait pas, où cette zone de la périphérie de Madrid était en pleine expansion. Quatre cartes nous sont montrées successivement, dans un effort de localisation. 1875 offre le point de comparaison le plus lointain, précisément en ce temps où la zone de Puente de Vallecas n'existait pas. La courbe que dessinait le chemin de fer était déjà présente, tout comme l'axe de communication qui partait vers Valence. À gauche et à droite de l'anse que fait le chemin de fer, rien. En 1916, en rouge, se dessinent les premiers éléments de la périphérie, identifiés comme Puente de Vallecas. Dans cette configuration el Pozo n'est pas encore. Les deux cartes qui suivent montrent la progression de Puente de Vallecas qui occupe peu à peu cet espace entre les deux voies de communication, routière et ferroviaire. La pointe de ce quartier de forme trapézoïdale correspond au Pozo del tío Raimundo, situé précisément sur la gauche de la voie de chemin de fer, de l'autre côté de l'actuelle avenue Entrevías.

¹³⁹ « Morala y Carnero recurrirán la sentencia porque la consideran "un eslabón de la trama política y policial que criminaliza las protestas laborales para cerrar el astillero y construir pisos de lujo". Los sindicalistas han indicado que el magistrado se ha basado en los testimonios de los funcionarios del Cuerpo Nacional de Policía y han recordado que el primero de ellos que testificó en su contra "ha estado infiltrado en el sindicato y ha mentado". », A.A., « Condenados los dos sindicalistas que inspiraron 'Los lunes al sol' », *El País*, 20/02/2007, https://elpais.com/sociedad/2007/02/20/actualidad/1171926004_850215.html [Consulté le 13.07.2018].

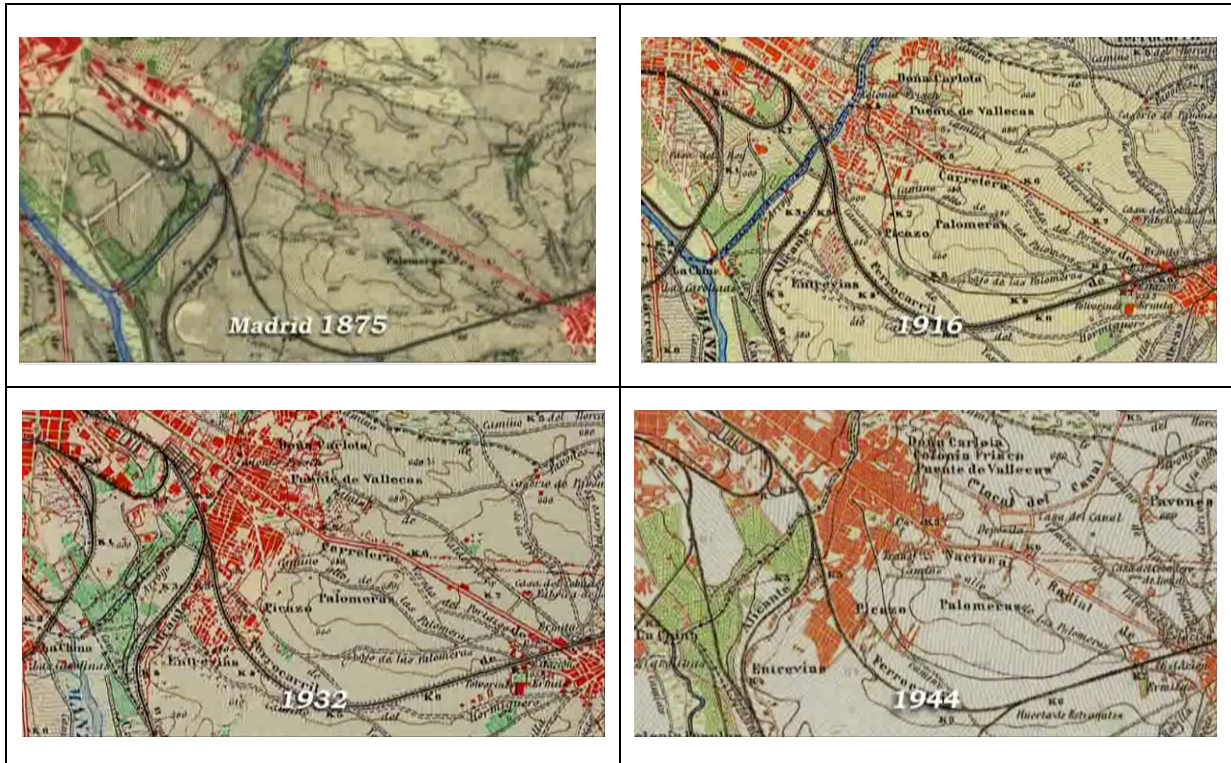


Figure n°33. Flores de luna : Plans de cartes de la périphérie de Madrid

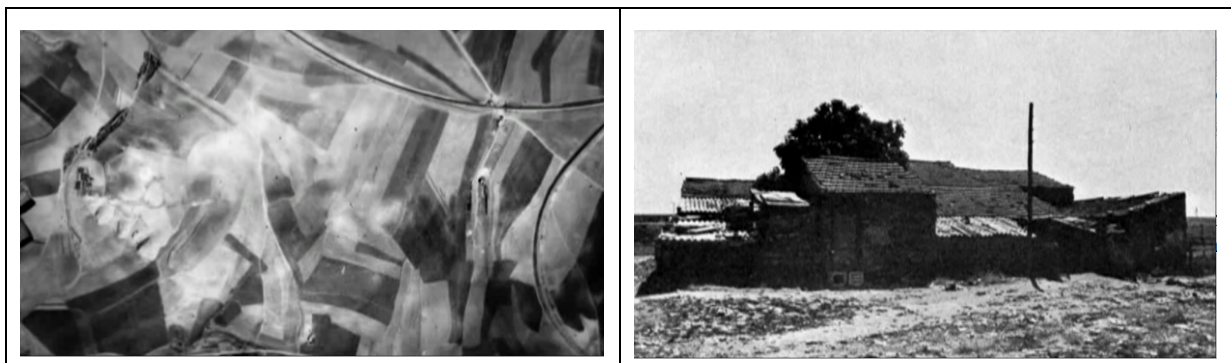


Figure n°34. Flores de luna : Vue aérienne de la zone périphérique ; la laiterie, premier établissement de la zone

Du côté gauche de la courbe du chemin de fer tout n'était alors que champs. Dans ce far West espagnol, il y avait une laiterie, premier élément d'occupation de l'espace jusqu'à l'arrivée des migrants (Figure 34). Ce non lieu se transforma alors en la périphérie de la périphérie. C'est ce que nous montrent les images suivantes. Les photos qui sont insérées dans la trame du film ont alors pour vocation de nous offrir un référent concret au mot « chabolos », répété à de multiples reprises. Nous pénétrons dans l'univers du « suburbain ». Ce mot ayant alors pour signification, et c'est tout le sens de cette mise en image de l'histoire du quartier, un temps où l'urbanisation naissante ne pouvait être considérée comme telle uniquement parce que des gens y coexistaient. Pour le reste, ce n'est pas encore une ville. Tout y est infra-urbain et par conséquent infrahumain.



Figure n°35. *Flores de luna* : Les rues boueuses

Les rues ne sont pas vraiment des rues, il n'y a pas de trottoirs, pas de routes viabilisées, pas de tout-à-l'égout ou tout autre système d'écoulement des eaux. Les maisons sont construites de bric et de broc (figure n°35).

La série d'images suivante (figure n°36) permet de se rendre compte de la rupture opérée quelques années plus tard. Le réalisateur montre l'arrivée des services publics, signe d'une seconde urbanisation plus conforme aux canons d'une ville. Dans le premier photogramme les poteaux électriques se multiplient. Dans les suivants la route, le tout-à-l'égout, le train, l'école primaire, le lycée professionnel, la boîte aux lettres marquée *Correos*, le dispensaire portant le nom de José María de Llanos, nous font comprendre que les services publics d'État sont progressivement entrés dans ce qui longtemps fut un de bidonville à la marge.

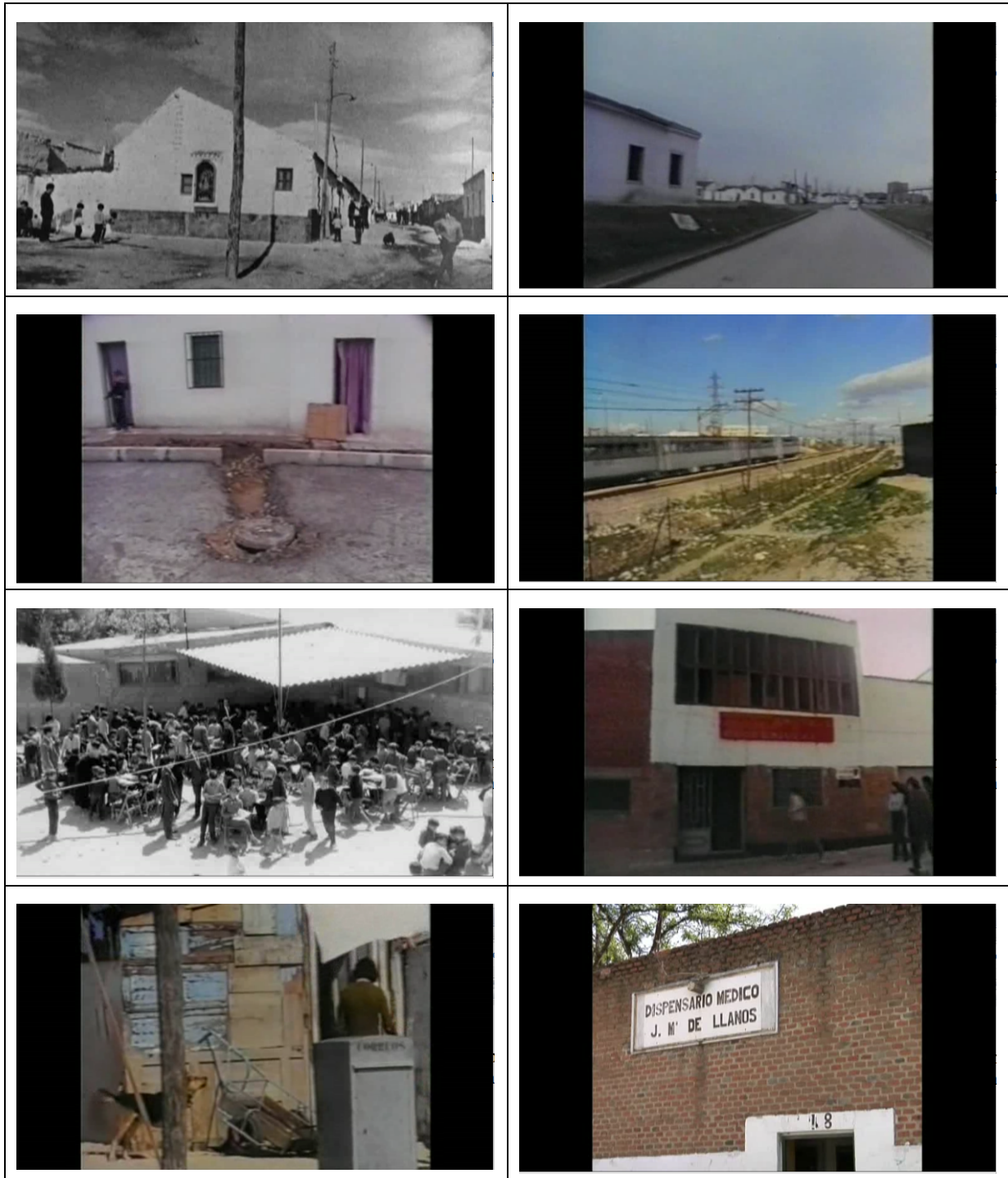


Figure n°36. Flores de luna : L'arrivée des services publics

Il manquait une étape fondamentale dans la visualisation, celle qui permettrait d'évaluer tout le chemin parcouru entre une époque où le quartier était encore la périphérie de la périphérie, et celle où le quartier devait devenir ce qu'il est encore aujourd'hui, une série

d'immeubles de briques, à l'image de tous les blocs de la périphérie madrilène. C'était la période de la normalisation, une période qui débuta dès 1979 et se clôt 1986¹⁴⁰.



Figure n°37. *Flores de luna* : L'édification des nouveaux bâtiments dans la première moitié des années 80)

Ces images marquent la fin d'un parcours visuel qui permet de voir différemment les lieux depuis lesquels les multiples témoins parlent, qu'ils se situent dans l'espace privé ou dans l'espace public. Nous avons connaissance de ce qui est désormais invisible car gommé par les nouveaux bâtiments et les couches de goudron et, donc, unimaginable.

3.2. Histoires croisées

Le documentaire fixe un point de la carte, très précisément ce petit périmètre à gauche de l'anse que fait le chemin de fer, et définit de manière très structurée une chronologie. Le film prend systématiquement de la hauteur : il nous montre des plans de la zone ou des vues aériennes du quartier. Quand il ne dispose pas de ces images en surplomb, il procède par accumulation, dans une volonté d'offrir une vue synoptique d'une situation à une époque donnée. *Flores de luna* tente d'embrasser cette histoire et de la rendre compréhensible.

¹⁴⁰ Carlos Fresneda, « El Pozo del Tío Raimundo dice adiós a las chabolas », *El País*, 29/05/1986. <https://elpais.com/diario/1986/05/29/madrid/517749860_850215.html> [Consulté le 19.08.2018].

Mais, en termes stricts, nous n'avons pas un récit. Il s'agit plutôt d'un exposé chronologique organisé thématiquement et pré-interprété. La première demi-heure du film illustre assez bien ce fonctionnement, que nous avons schématisé dans le tableau suivant.

N°	Titre de la séquence	Temps	Intervenants
I. EL POZO : histoire et physionomie			
1.	Chez Lorena : exposé	4min21s – 7min46s	Lorena
2.	Les origines du quartier : expansion de Madrid avant les années 50	7min46s – 9min37s	Javier Espiago Constancio de Castro
3.	L'origine des Poceros	9min37s – 10min02s	Trifón Cañamares
4.	L'origine du nom du quartier	10min02s – 10min50s	Carmen Robles Constancio de Castro
5.	Annonce à la radio du projet des élèves du lycée Trabenco	10min50s – 12min29s	Jorge, Lorena
6.	Chez Esperanza Castro	12min29s – 13min20s	
7.	L'atelier de couture des femmes de quartier	13min20s – 14min00s	Esperanza Castro
8.	Émigration des paysans	14min00s – 16min08s	Esperanza Castro Ventura Álvarez Carlos París Javier Espiago José Ramírez
9.	L'arrivée à Madrid	16min08s – 16min48s	Lola Expósito
10.	Le Pozo Après-Guerre, conditions de vie	16min48s – 18min59s	Ventura Álvarez José Ramírez Lola Expósito Gabriel del Puerto Ana María Rincón
11.	Employés comme manœuvres	18min59s – 19min18s	José Ramírez
12.	José Ramírez, fournisseur de matériel de construction	19min18s – 20min35s	José Ramírez
13.	Le Pozo Après-Guerre, conditions de vie : la boue,	20min35s – 21min06s	Esperanza Molina José Ramírez
13b.	Jorge avec deux femmes : souvenirs de la boue	21min06s – 21min22s	
13c.	Le Pozo Après-Guerre, conditions de	21min22s – 23min19s	José Ramírez

	vie : aucune commodité		Gabriel del Puerto Esperanza Molina
14.	La voie de chemin de fer	23min19s – 24min24s	Ventura Álvarez
15.	Noël, sans cadeaux	24min24s – 25min32s	Lola Expósito
16.	Trifón Cañamares, son quotidien	25min32s – 26min48s	
17.	Difficultés pour acheter à manger	26min48s – 27min54s	Lola Expósito Ventura Álvarez Gabriel del Puerto María Lozano Felipe Gabaldón
II. Contrevérités			
18.	La mauvaise réputation injustifiée	27min54s – 33min37s	Ana María Rincón Esperanza Molina Luis Salas Lola Expósito Deux délinquants anonymes Un policier Jorge Navarro Ventura Álvarez Isabel Parra Higinio Pi
19.	Témoignage à l'atelier de couture : des riches qui n'ont rien	33min37s – 34min01s	Anonyme
20.	Deux enfants obtiennent une bourse	34min01s – 34min46s	Isabel Parra
21	L'orgueil d'être « Poceros »	34min46s – 35min20s	Felipe Gabaldón Esperanza Molina

Les repères chronologiques sont donnés très rapidement. Commencer le film par la séquence chez les parents de Lorena permet de poser un temps présent vers lequel le film revient en permanence (cela correspond aux lignes que nous avons marquées en gris). Le film a choisi comme repère les années 50, point d'appui à laquelle le quartier se constitue en tant que tel. Cette borne chronologique donne la possibilité, durant les premières minutes, de situer le quartier, d'identifier la période qui précède son édification et l'origine de son nom. Une fois ces informations données, le documentaire se concentre sur la seconde moitié du XX^e siècle en fonctionnant par accumulation. Tel un sociologue, le cinéaste, détaille la composition sociale des habitants, leurs occupations professionnelles et leurs conditions de

vie. Le film remplit alors une mission de critique sociale, l'ensemble étant orienté vers la visualisation des conditions d'existence qu'on pourrait considérer comme en contradiction avec des conditions de vies décentes. Il entre dans les détails et décrit, à travers les témoignages, les conditions d'hygiène déplorables, le manque d'argent, le manque de nourriture, le froid, la maladie, la mort. Le documentaire procède par énumération des souffrances mais il prend soin de montrer qu'elles le sont avant tout « au regard des attentes sociales qui sont celles des acteurs eux-mêmes »¹⁴¹. Ceci lui permet d'opérer un important renversement. Loin de reconduire une vision misérabiliste des quartiers, Juan Vicente Córdoba relie les souffrances à l'envie de s'en sortir. Ainsi se construit une histoire « exceptionnelle ». A partir de là 27^{ème} minute, nous est proposée une synthèse et une interprétation de ce qui précède contraire à l'opinion commune : la misère ne fut pas le terreau de la délinquance ni, par conséquent, le germe de l'insécurité. De fait, il n'y avait pas d'insécurité.

Ce renversement suppose de la part du réalisateur une première prise de position qu'il est possible de qualifier de politique. Cela fait très exactement écho à l'idée que nous avons développée dans la première partie : la mise en image des problématiques sociales induit des représentations susceptibles de figer des clichés. Il est assez évident que J. V. Córdoba prend l'exact contrepied du film de F. L. de Aranoa, *Barrio*. Celui-ci montrait trois adolescents des quartiers périphériques de Madrid contraints d'affronter un quotidien de frustrations et de violences. Raï, le plus insatisfait des trois, le plus impatient aussi, devait basculer dans la petite délinquance et mourir, sur un malentendu, tué par un policier. Aranoa entérinait ainsi le trajet qui mène du manque à la délinquance. J. V. Córdoba, lui, défait cette association en donnant la parole à des témoins ayant vécu là, donc en libérant le film de canons narratifs préétablis. Peut-être, par ce biais, a-t-il réussi à bousculer l'univers clos des représentations de la banlieue pour faire une incursion dans le « réel ». Or, la connaissance même de la réalité dans toute sa complexité est elle-même le gage d'une possibilité de penser ces territoires autrement qu'à travers le prisme de la délinquance et de son corollaire, la répression.

3.4. Errements

Pendant la première heure du film, le film adopte une structure souple, signe qu'il se meut sur des terrains maîtrisés. J. V. Córdoba, qui était dans un processus d'immersion au

¹⁴¹ Franck Fischbach, *op. cit.*, p. 28.

cœur de ce quartier¹⁴², exploite une coïncidence : celle du projet pédagogique développé par des enseignants du lycée Trabenco¹⁴³. Là, s’offrait la possibilité d’une rencontre et donc la constitution « d’une même communauté » qui « par-delà ses irréductibles différences, est unifiée par un geste commun : filmer et être filmé »¹⁴⁴. Le réalisateur, tout en maintenant les signes d’une présence, s’efface et laisse la place aux étudiants pour qu’ils communiquent avec leur histoire. Il opère des retours permanents vers eux. La première partie du film débute avec Lorena décrivant le projet à ses parents (4min 29s – 7min 47s) et se clôt par la promenade de Jorge et Lorena en compagnie d’un homme qui les invite à réfléchir sur leur propre présent (1h 00min 20s). Entre ces deux temps le film revient à eux plusieurs fois : lorsque Lorena et Jorge annoncent leur projet à la radio du quartier (10min 52s), lorsque Jorge, en compagnie de deux femmes, recueille leur témoignage à propos des conditions de vie dans les « chabolas » (21min 13s), lors de la projection des films de Vittorio de Sica (35min 21s), suivie d’un commentaire des élèves sur le rapport entre le film et leur propre enquête.

Mais à la moitié du film, à l’issue d’un premier tour d’horizon de l’histoire du quartier, le film perd de sa souplesse. Il erre, comme si la question posée par cet homme après 1h de film venait perturber l’ensemble de la narration :

Nosotros tuvimos la suerte de contar con Llanos, que realmente fue una persona pionera, que formó todos estos grupos, que los animaba, que les daba impulso, que los... ¿Y a vosotros, quién...? ¿En dónde coger una guía que pueda marcar un camino? Este es vuestro problema.

À partir de cet instant le film renverse sa structure. Il identifie une série de problématiques présentes pour observer la différence avec le passé. Ce renversement narratif n’est pas sans conséquences. Si précédemment, le film montrait un partage, notamment entre interviewers et interviewés, maintenant il creuse les différences, il fait naître un intervalle. Alors qu’existait un désir d’éducation et de culture il n’y a plus aucun plaisir à étudier, juste le désir de rapidement entrer dans la vie active, faiblement qualifié et donc en proie à la précarité ; alors que tous possédaient une conscience d’eux-mêmes, moteur d’une lutte acharnée pour

¹⁴² En témoigne la réalisation de deux cours-métrages, *Entre vías* et *Yo soy de mi barrio*, réalisés respectivement en 1996 et 2002. Ils furent suivis de *A Golpes* (2005), un film de fiction sur le monde de la boxe, prétexte à une exploration du monde des quartiers.

¹⁴³ « El proyecto ya existía en el Colegio Trabenco donde ellos daban clases. Querían conmemorar unas efemérides del Barrio del Pozo del Tío Raimundo con esa exposición. Los profesores del colegio intentaban también que los alumnos conocieran el pasado del barrio y dialogaran con sus padres y abuelos. En la película me apoyé en la singladura y proceso espacio tiempo del montaje de esta exposición y con los jóvenes protagonistas elegidos lo potencié con visitas a Radio Kalembuco, la proyección de la película “El Techo” de Vittorio de Sica, encuentros con sus padres, entre amigos, con la Asociación de Vecinos, etc. », Extrait de l’échange de courriels avec Juan Vicente Córdoba, en date du 10 juin 2018, p. 472.

¹⁴⁴ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, p. 51.

défendre leurs droits, il y a une dépolitisation totale ; alors que coexistaient les différents immigrés, quelle que soit leur provenance, il y a rejet de l'autre et racisme ; alors que tous ressentiaient un sentiment de sécurité, il y a désormais de l'insécurité, notamment avec l'arrivée de la drogue et de l'héroïne.

Dès lors une distance s'installe avec ceux dont le film avait été très proche, Jorge et Lorena. Dans les séquences qui narrent l'intégration de la jeune génération à l'association de quartier, organisatrice de la fête annuelle, le fossé se creuse avec les plus âgés. À la place du traditionnel bal, les jeunes demandent une discothèque, de la mousse, une exhibition de motos et de *tuning*. Mais surtout, ils mettent du temps à comprendre qu'ils devront gérer ces activités par eux-mêmes. À eux de budgétiser, de contacter, d'organiser, de mettre en place. À eux de faire. Cette distanciation atteint son maximum à la toute fin du film, lorsque Jorge et Lorena se retrouvent avant de se séparer. Lorena, qui pourtant était décidée à obtenir son Baccalauréat, a abandonné ses études pour passer son permis de conduire. Elle préfère d'abord intégrer le monde du travail pour ensuite terminer son cursus scolaire. Et Jorge, de la même manière, a intégré le monde du travail, devenant apprenti plombier. Ils ont environ 18 ans. Le film conclut sur un instant d'étrangeté multiple. Jorge et Lorena, tout en étant proches, sont comme étrangers l'un à l'autre. Tout en ayant été les fers de lance du projet de récupération de la mémoire du quartier, à cet instant ils semblent ne plus être concernés par lui. Et le film lui-même, toujours en cet instant, semble étranger à lui-même. La distance entre cette première partie harmonieuse et cette seconde partie discordante est maximale.

3.5. Questionnement : le paradoxe de l'intervention publique

À l'inverse de *Pormán, a la sombra de Roberto* ou de *El astillero (Disculpen las molestias)*, où le questionnement naissait de la répétition, avec *Flores de luna* c'est dans les intervalles que naissent les questionnements. L'étrangeté pose question. Pourquoi cette distance ? Pourquoi cette rupture ?

Flores de luna porte sur la connexion entre espace privé et pouvoirs publics. El Pozo del Tío Raimundo est, si on en reprend l'histoire, un espace créé de toutes pièces, à la marge et dans une certaine illégalité. Le film parle de la menace permanente d'expropriation due au fait que les baraques furent construites sur des parcelles destinées à être des jardins. La périphérie de Madrid au sud-est de Vallecas n'était pas exactement le Far-West, c'est-à-dire une terre n'appartenant à personne où n'importe qui pouvait, à force de travail et de lutte, bâtir quelque

chose. L'espace était occupé. Mais la ville en pleine mutation, ne pouvant accueillir toute la population de migrants, a vu ces propriétés agricoles devenir des espaces mixtes, en recherche d'intégration à la ville.

Les maisons, espaces privés par excellence, y ont fleuri, la nuit. Poussant les unes à côtés des autres, elles ont commencé à configurer des espaces publics ; les passages étaient amenés à devenir des rues, les artères principales des avenues, les terrains vagues des places. Dans cet entrelacs de maisons devaient naître des commerces (bars, épicerie, etc.) et des institutions publiques : l'école, le lycée, le dispensaire. Sauf que – le film insiste sur ce point – ces institutions sont nées d'abord de l'initiative privée. Le dispensaire tout comme le lycée et un certain nombre de lieux portent le nom du Padre Llanos. Cet homme, issu de la grande bourgeoisie du centre, par esprit missionnaire, a obtenu de l'argent et des faveurs du pouvoir de manière à faire pénétrer petit à petit des institutions au cœur d'un quartier resté en marge des politiques sociales de développement.

Dans cet espace intermédiaire, en cours d'urbanisation, en cours d'intégration, est né ce qui pourrait ressembler à l'espace public défini par Jürgen Habermas, c'est-à-dire un espace abstrait de débat et de consensus où les individus d'une société argumentent et débattent en vue de générer des actions qui auront pour bénéfice une amélioration du bien commun¹⁴⁵, en l'occurrence le quartier. Le film met en lumière un de ces espaces qui, du fait de son caractère d'espace non intégré, est susceptible de générer de l'action sur la base d'initiatives individuelles et collectives. L'entre-deux apparaît comme le lieu de l'utopie, définie selon les termes employés par de J. Rancière comme « la construction intellectuelle qui fait coïncider un lieu de la pensée avec un espace intuitif perçu ou perceptible comme réaliste »¹⁴⁶. L'utopie c'était l'intégration et elle s'est réalisée, jusqu'à un certain point.

Elle s'est concrétisée sous l'impulsion de l'initiative privée (la poussée continue du Padre Llanos), relayée par l'action collective (les missionnaires catholiques, les intellectuels de gauche, les groupuscules d'extrême-gauche et le mouvement vicinal), et a rencontré les politiques publiques. Mais les pouvoirs publics, eux, ont systématiquement maintenu ces

¹⁴⁵ « Il est en revanche impossible qu'une opinion publique au sens strict se constitue si la Publicité critique n'assure pas la médiation entre les deux domaines de communication. Mais, de nos jours, une telle médiation, si elle s'effectue avec assez d'ampleur pour que la sociologie puisse l'enregistrer, n'est possible qu'à travers la participation des personnes privées à un processus de communication formelle mené à travers la Publicité interne des organisations. Certes, une minorité de personnes privées sont déjà membres des partis et des organisations publiques ; mais dès lors que ces organisations permettent à la Publicité interne de se déployer, non seulement au niveau des fonctionnaires permanents et des dirigeants, mais aussi à tous les autres échelons, il reste la possibilité d'établir une communication vraiment réciproque entre les opinions politiques des personnes privées et cette opinion quasi-publique. », Jürgen Habermas, *L'espace Public*, Paris, Payot, 1992, p. 258.

¹⁴⁶ Jacques Rancière, *Aux bords...*, *op. cit.*, p. 40

quartiers en marge, promouvant une image de banlieue périphérique dangereuse, peuplée de délinquants. Le film rappelle l'épisode de l'occupation d'un commissariat par quelques milliers d'habitants suite aux déclarations scandaleuses d'un commissaire de police¹⁴⁷. Il suggère qu'on a laissé se propager le trafic de drogue, la criminalité, l'illettrisme et la misère intellectuelle. Gabriel del Puerto, dans le film, pose la question en ces termes et dénonce :

¿Qué es el fracaso escolar? En este barrio hay un 70% de fracaso escolar. ¿A qué se debe eso? ¿A la ineptitud, iba a decir, a la ignorancia de quién? ¿A la ignorancia de la administración, esa es la ignorancia, o a la picardía de la administración o a la malicia de la administración?

Gabriel del Puerto dénonce mais la question reste ouverte. Ignorance ? Roublardise ? Malice ? Quel est le degré de responsabilité de l'État ? J. V. Córdoba ouvre un intervalle et opère par là un second renversement : la misère, la drogue, la délinquance, ont été entretenues de longue date par les gouvernements successifs :

El sistema político de Franco, le interesaba que fuese mal visto, todo lo que pasaba por Atocha, Antón Martín, el pueblo de Vallecas, todo era achacable al Pozo : si alguien mataba a alguien en el pueblo de Vallecas, lo habían matado en el Pozo ; si había pasado cualquier cosa en San Diego, había sido en el Pozo. Todo lo malo pasaba en el Pozo aunque fuese en otro sitio.

Cette affirmation de Luis Salas fait écho à celle de Gabriel del Puerto, précédemment citée. Ils ne désignent pas directement, ils n'en ont pas la possibilité. Car qui incriminer ? Le film, relai de leur point de vue, fonctionne par la preuve. Il énumère les multiples atteintes à la dignité de ces habitants à travers le temps (les conditions de vies ignominieuses au temps des « chabolas ; la tardive mise en place des services publics ; la volonté de construire sur le quartier un échangeur d'autoroute ; le peu d'initiatives pour lutter contre le trafic de drogue ; le manque d'investissements dans des politique publiques d'éducation). Il rend évident que la difficile vie des quartiers est moins fonction de conditions sociales que d'une non action des autorités.

¹⁴⁷ Cet événement est également rappelé dans l'article déjà cité d'*El País* de 1986.

Chapitre 3 : Raconter en *flash-back*

Quatre des documentaires de notre corpus utilisent le procédé narratif du *flash-back* : *El efecto Iguazú, 200 km.*, *Veinte años no es nada*, *El astillero (Disculpen las molestias)*, *La mano invisible*. La structure des quatre premiers est quasiment identique : après quelques minutes passées à relater un premier évènement, le film « décroche » pendant un long moment avant de revenir au temps premier. La chronologie est à peine altérée. *La mano invisible* présente une utilisation du *flash-back* sensiblement différente : les deux analepses sont placées au début du récit et ne modifient en rien l'ordre du récit. Au contraire, même : la reprise de l'épisode du Campamento de la Esperanza et de celui de la marche vers Madrid permettent d'établir une continuité avec les évènements qu'Isadora Guardia relatent. La réalisatrice utilise le *flash-back* comme un outil de réécriture.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur *El efecto Iguazú, 200 km.* et *Veinte años no es nada*. Dans ces trois films, les *flash-back* nous sont transmis sans médiation et si elle apparaît, c'est de manière factice. Dans *200 km.* la prolepse est insérée sans médiation aucune. Après quelques minutes d'une intense agitation que nous avons quelque mal à comprendre, soudain se produit une rupture : il fait nuit, des hommes se rejoignent aux abords d'une station-service, ils se préparent à un voyage. Petit à petit le spectateur comprendra que le film relate la marche depuis le premier jour et depuis les six nationales choisies pour regrouper les travailleurs limogés de Sintel. Ce récit au passé se confirme lorsqu'est rattrapé le temps 1, par un raccord astucieux. Là nous commençons à percevoir la stratégie narrative du film. D'abord nous sommes placés dans une position d'incompréhension face à l'agitation et à l'énervement. Or, le *flash-back* fournit l'ensemble des arguments qui permettent de comprendre le trouble des marcheurs. Mais, il fait mieux : il facilite la compréhension de l'agression subie par J. M. Fidalgo. *El efecto Iguazú*, lui, brouille les pistes : il semble qu'il y ait une médiation mais elle est factice. Le long travelling qui parcourt la Castellana, le jour de la levée et de la destruction du camp, nous conduit vers une cabane où un homme écrit un texte à l'ordinateur. Il se souvient. Par un réflexe bien naturel, le spectateur associe visage, voix *off* et texte visualisé sur l'écran de l'ordinateur. Or, il se pourrait bien que la voix *off* ne soit pas celle de l'homme. Il se pourrait bien aussi que le texte ne soit pas de sa main. D'autant que le locuteur ne dit pas « je » mais « nous », désignant grâce à ce pronom les travailleurs remerciés. Ainsi, le passé du *flash-back* n'est-il pas subjectif. Il est commun à

tous. Ce n'est pas un retour sur soi mais un « retour sur nous », un ressaisissement. La narration n'est pas réellement déléguée. La voix *off*, à chacune de ses interventions, donne des repères temporels. Elle structure le temps plus que la narration elle-même. *20 años no es nada*, enfin, insiste plus particulièrement sur la dimension collective du souvenir. Au départ tout est très clair. Après quelques plans sur les retrouvailles, le film bascule, il décroche ailleurs et – supposons-nous –, dans un autre temps. À partir de là, il suit le quotidien de ceux que nous venons d'apercevoir. Or, tout en découvrant leurs vies nous les entendons se rappeler. Parfois leurs souvenirs enclenchent une séquence rétrospective extraite de *Numax presenta*. C'est par l'intermédiaire de ces séquences que le film opère des retours en arrière. Cette construction suggère l'intervention du réalisateur. Il a provoqué les rencontres, il les a arrangées, il a invité certains des témoins à se souvenir à deux, à trois ou tous ensemble¹⁴⁸. Ces trois films bouleversent l'ordre de l'histoire, celui que « le spectateur est capable de restituer à la fin du film »¹⁴⁹. Le récit, « l'énoncé narratif (l'équivalent du signifiant) »¹⁵⁰, en propose une version déchronologique, puisque « l'ordre d'apparition des événements dans le récit » est différent de « l'ordre d'apparition de ces mêmes événements dans le monde postulé par la diégèse »¹⁵¹.

À l'inverse de Yannick Mouren, nous ne chercherons pas à systématiser ces rapports ou à constater leur fonctionnement. De fait, l'ordre du récit n'a été altéré que très légèrement. Pourtant, cette légère perturbation a, de notre point de vue, une importance capitale. Les pelleuses sont intervenues le 4 août, à la toute fin de l'occupation du Paseo de la Castellana. Par rapport à l'histoire, ces faits sont donc à placer à la fin. Le film choisit de les placer au début et à la fin. Il commence par le récit du déblaiement et termine par lui. Entre ces deux séquences, il fait le récit strictement chronologique de l'occupation, qui commence en mai et finit en août.

Les marcheurs sont arrivés le 1^{er} mai sur le Paseo de la Castellana. Là, ils furent accueillis par un imposant cordon policier. Par rapport à l'histoire, l'arrivée termine la marche et précède le coup de bâton. Le film commence par cet acte d'empêchement, il le reprend à la fin et le complète par l'agression contre J. M. Fidalgo. Entre ces deux temps, nous avons le récit

¹⁴⁸ « A mí me encanta trabajar con actores y, en cierto modo, en *Veinte años no es nada* los personajes fueron tratados como actores y lo acogieron muy bien. Ellos eran conscientes que había ese juego, que yo les invitaba a interpretar. A cada cual intentaba entenderle y trabajar con él de la manera que le resultaba más cómoda. », Jordà Joaquín, « “A mí la normalidad no me gusta”. Un largo encuentro con Joaquín Jordà », entretien avec Esteve Riambau, Glòria Salvadó Corretger et Mirito Torreiro, in Joaquín Jordà, *Nosferatu*, n°52, San Sébastien, Donostia Kultura, p. 60.

¹⁴⁹ Yannick Mouren, *Le flash-back*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005, p. 3.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

chronologique des marches simultanées.

Dans *Veinte años no es nada*, le repas final a lieu une fois que quelques ex-employés de Numax se sont retrouvés. Nous revenons à la fête à la fin du film, après que Joaquín Jordà a déployé pas moins de treize portraits-souvenirs. Pourquoi ce choix du *flash-back*?

Dans les trois films, le *flash-back* permet de vectoriser l'attention du spectateur vers ces instants premiers, plus ou moins brefs, et de nous en faire percevoir la portée symbolique. Dans *El Efecto Iguazú* et dans *200 km.* une rupture est mise en évidence. Le temps du déblaiement n'est pas celui de l'occupation. Plus exactement, une opposition est suggérée entre l'action de déblayer et celle d'occuper. Dans ces deux « gestes », deux visions de la société s'opposent. De la même manière, dans *200 km.*, la tentative de contenir les travailleurs limogés de Sintel et le coup de bâton s'opposent à la marche en elle-même. Dans l'ordre de l'histoire les deux se succèdent. Dans l'ordre du récit ils sont mis à distance : contenir les marcheurs, les provoquer, participe d'une entreprise pour rendre les marcheurs invisibles ; marcher, au contraire, c'est exister, notamment sur le terrain médiatique. Dans les deux cas une opposition à caractère politique est suggérée : les pelleteuses produisent des ordures, alors que sur le camp les hommes font beaucoup avec peu ; la vérité des faits se noie dans la course médiatique, alors que pendant la marche, du temps est donné au temps et donc aux explications.

Dans *Veinte años no es nada*, il y a bien plutôt un rapprochement. Cette fête, qui intervient après les rencontres, rappelle celle qui eut lieu quelque 25 ans plus tôt, à la fin de l'expérience d'autogestion. Dès les premières secondes, des fragments de la séquence finale de *Numax presenta* sont insérés. Mais quel est le sens de cette fête ? Nous verrons que la soirée de 1979, qui clôturait un temps d'euphorie – celui de la Transition –, annonçait les désillusions à venir. Les interviews individuelles le confirment : tous se sentent en décalage avec l'époque présente. Entre les deux fêtes prend donc place le récit d'un désenchantement.

L'artifice narratif ouvre sur la critique politique. Raconter c'est prendre position : en mettant en évidence des continuités ou des décalages, les films interrogent et dénoncent. À partir de l'inventaire des craintes, des désillusions, du mal-être des uns et des autres, les documentaires remettent en cause le système politique en vigueur, et ce à plus ou moins grande échelle. Les films sur le cas Sintel visent particulièrement la politique de J. M. Aznar alors que celui de Jordà, tout en l'écornant, plonge aux racines de la Monarchie Constitutionnelle. Ensemble ils portent sur tout le système politique espagnol un diagnostic peu amène.

1. Le fantôme de la politique.

Veinte años no es nada ressemble aux films étudiés dans le chapitre précédent, dans la mesure où il revient en permanence à *Numax presenta* et à la question posée lors de la fête finale, celle qui concernait l'avenir. À partir de ce point d'ancrage, le film déploie treize portraits qui sont autant de lignes narratives : nous accompagnons Emilia Fernández, propriétaire d'un bar ; Eulogio Roca, représentant ; Pedro Navarro, professeur de soudure ; Juana Blanco et Roque Borrás, artisans ; Carlos Gómez, chauffeur de taxi ; Josefina Altamira, artisan ; Blanca Galán, institutrice ; María Socorro et Magda Mirabet (professions inconnues) ; Josefa Sánchez, retraitée ; le mécanicien (son nom n'est pas prononcé) ; Fernanda Gázquez (profession inconnue) et son mari Alfonso, maçon ; le cuisinier, anciennement avocat (son nom n'est pas prononcé). Nous suivrons également la vie de Juan Manzanares, décédé, dont l'histoire est racontée grâce aux témoignages de Mateu Seguí, de Vicente Valero et de sa compagne Josefina Altamira.

Cependant, nous voudrions ici mettre en valeur la construction en *flash-back*, les récits de vie étant subordonnés à l'épisode du repas qui ouvre et clôt la narration. Or, cette réunion fait écho à la fête qui termina l'expérience d'autogestion. Le rapprochement qu'opère le réalisateur entre les deux suggère des rapports profonds entre elles. Deux bornes chronologiques sont posées qui permettent un bilan. Entre 1979 et 2004, il existe une solution de continuité. À la veille des années 80, une partie de ceux qui s'étaient lancés dans l'autogestion était sur le point de se disperser et d'abandonner l'engagement radical. Le temps du retrait commençait. Ceci ne signifie pas que les témoins du film ont été inactifs mais bien qu'ils se sont retranchés. En 2004, Jordà les fait sortir de leur retraite, il les fait se retrouver, et nous les montre tenaces, assurés, mais isolés.

Joaquín Jordà déroule treize récits de vie, laissant aux témoins la liberté de faire un examen critique des vingt-cinq dernières années, depuis la perspective de personnes ayant vécu un engagement radical, et, dans le même temps, il s'emploie à retisser les liens qui se sont rompus, dans un acte de résistance à l'érosion qu'impose le temps et l'oubli.

1.1. Identification du *flash-back*

Lorsque la lumière se fait sur l'écran – premier plan du film – nous voyons arriver un véhicule sur un parking vide. La caméra se situe à l'opposé de l'entrée, à distance. La voiture avance vers elle et se gare juste devant. Grâce à de légers réajustements elle est maintenue dans le cadre. Le deuxième plan montre l'arrivée de plusieurs taxis après une brève ellipse de temps – d'autres voitures sont là qui n'étaient pas présentes auparavant –. Le dispositif est identique au plan n°1 : caméra au fond du parking, voitures qui avancent vers l'objectif. Puis, brutalement, s'insère un premier extrait de *Numax presenta*. En premier plan, de $\frac{3}{4}$ face, un jeune homme, Eulogio Roca, parle au micro face au public :

...al final, final marcado por una fiesta, una fiesta que indica final de película y final de una labor de dos años de unos trabajadores en una crisis y que es una película que no puede perderse nadie, que toda la clase trabajadora la tendría que ver. Digamos que es una labor, una labor de la que estamos muy satisfechos.

Après ce qui pourrait être considéré comme une sorte de réminiscence, nous retournons sur le parking. Cette fois, une voiture est déjà garée et un homme (E. Roca) est en train de fermer la porte. Au second plan, dans la diagonale, une femme (Josefina Altamira) fait de même. La caméra est à distance des deux. L'homme avance vers la caméra puis, soudain, il s'arrête, regardant vers l'autre voiture, toujours visible dans la diagonale. La caméra n'a pas bougé, elle se tient toujours éloignée des deux personnages. Lorsque Josefina Altamira avance vers Eulogio Roca, il avance aussi. La caméra à peine esquisse un mouvement vers l'avant. Ils se saluent, s'embrassent et prononcent cette phrase si commune, à peine audible : « ¡Tanto tiempo, eh ! », qui laisse présager que nous allons pénétrer dans l'épaisseur du temps.

L'objet caméra, absent pour nous, spectateurs, est une présence, une présence qui suppose une organisation, un dispositif très élaboré. À distance sur le parking, elle est un point nodal, un point de rencontre et d'écoute. Tout à la fois distante et proche. Présence invisible, elle est là pour capter l'instant des retrouvailles, la surprise sur les visages, les émotions, les cris, les larmes qui coulent, celles que l'on retient, les accolades, les embrassades, les gestes timides, l'incrédulité et mille autres sentiments éprouvés par tout un chacun. Autant de gestes qui disent le passage du temps, qui disent que les chemins se sont séparés, que les gens se sont dispersés. Les premières minutes du film s'attachent essentiellement à capter ces sentiments. La première partie du *flash-back* coupe à 6min 27s.

Après des images de *Numax presenta* qui montrent les protagonistes en train de danser, un simple *cut* signale un changement de temps et de lieu.

Le film retourne à la fête à 1h 43min 55s, après un plan des montagnes autour de Pont de Suert. À nouveau, d'un simple *cut*, nous sommes transportés dans un autre espace-temps. La jonction entre la partie centrale du film et la fin du *flash-back* se fait en douceur, malgré tout. En effet, parallèlement au récit de vie de l'ancienne braqueuse et de ses amours tempétueuses avec Juan Manzanares, nous avons eu l'amorce du récit de vie du cuisinier. Lorsque le film raccroche le premier segment narratif, c'est d'ailleurs pour compléter ce portrait. Par un effet de mise en abîme, il rentre juste au moment où dans *Numax presenta* il joue son rôle d'avocat. Tout était organisé, millimétré. En ces derniers instants du film, Jordà les filme tous en train de se regarder. Il filme essentiellement le temps, son passage et ses tragédies. Les quelques instants où l'on voit un des héros décédé de *Numax presenta* parler en même temps que son fils et sa femme le regardent, donne à ce *flash-back* une coloration particulière.

Cet exemple montre que les deux segments qui encadrent le *flash-back* central ne sont pas à considérer ni comme un retour à l'euphorie, ni comme un moment qui permettrait d'abolir le temps présent ou de retourner à un passé mythifié. Le souvenir est douloureux. Josefina Altamira, parlant de l'expérience d'autogestion, confessait :

Numax me dio, me dio pautas, ¿no?, de entrada se... fue un proceso tanto a nivel de trabajo como a nivel personal. Se me revolvieron muchas cosas por dentro, a nivel político también y entonces bueno, fue un poco como un cambio de vida, ¿no? O sea que es... además estábamos las 24 horas del día trabajando. Estando en Numax, es decir..., es que nos fuimos a vivir juntos y todo, y seguíamos siempre con el mismo tema, las 24 horas del día, estábamos completamente... Yo creo que incluso al final fue un poco extenuación, ¿no?, decir, "Bueno esto hay que cortarlo porque sino es una enfermedad", ¿no?

Jordà poursuit les failles des protagonistes, leurs faiblesses. Alors que Blanca est en voiture avec son compagnon, suite à la lecture de la lettre d'Emilia, elle fait part à son compagnon de ses peurs quant aux retrouvailles :

— ¡Joder, es de Emilia!
 — ¿Emilia?
 — Emilia, Emilia era..., hace..., desde que me vine de allí, no tenía yo noticias de ella, pura, era pura y dura ella.
 — ¿Qué dice?
 — "Blanca, hacía mucho tiempo que no sabía nada de ti, aunque sé que del accidente has quedado muy bien, y ahora tendremos la oportunidad de volver a vernos, de recordar lo bien que lo pasábamos". "Ya sé que te has casado otra vez...", "otra vez", es cierto, ¡tú insiste!,

“...espero que todo te vaya bien, espero abrazarte pronto, un beso, Emilia”. No sé, yo le temo un poco...
 — ...al día del encuentro
 — Sí, pero tengo muchas ganas, tengo muchas ganas.

Le film, comme souvent, se meut avec grâce sur le terrain du banal. Le réalisateur joue admirablement des écarts et des rapprochements avec le passé. Le passé appartient à chacun des ex employés de Numax et, en même temps, ils ne s’y reconnaissent plus tout à fait. Ils sont les mêmes tout en étant différents. Le passé qui continue de vivre dans le présent provoque des sentiments de nostalgie et de distanciation. De la même manière, ce présent où les protagonistes sont bien implantés est abordé avec un certain recul.

1.2. La démocratie en question

Chacun des parcours individuels est l’occasion d’interroger cet espace de temps de 25 ans et d’esquisser un portrait peu flatteur de la démocratie. Le contenu des paroles est précieux et les conditions dans lesquelles ces paroles furent recueillies sont significatives. En creux, se dessine une histoire de l’Espagne depuis la Transition jusqu’à aujourd’hui. Ces récits entremêlés font apparaître des coïncidences. La Catalogne est un point d’intersection essentiel. Là s’était jouée une opposition au régime franquiste puis à une certaine idée de la démocratie. Or leurs idéaux furent déçus : la démocratie telle qu’elle s’est mise en place n’est pas exactement celle dont ils rêvaient.

Tous le répètent à l’envi, de manière similaire. Emilia a le sentiment que les élections sont inutiles, que les voix que l’on donne lors des votes servent à élire des politiques qui ne la représentent pas, quand bien même représentent-ils un parti dont les idées lui semblent proches des siennes :

Yo con la democracia tengo la sensación que el único cambio que tengo es que antes no me dejaban hablar y ahora me dejan hablar, pero escuchar no me escucha nadie, o sea que tengo un poco el derecho al pataleo. Yo por ejemplo que nunca he votado a la derecha, y no la voy a votar nunca, realmente sé que me sentí muy defraudada por los socialistas, porque yo creo nos veían como chinos, que la gente se lo pusimos en bandeja, se lo seguimos poniendo en bandeja y ellos siguen sin saber qué hacer con lo que les damos, eso ya me saca de mi sitio, o sea pensar que le vamos a dar su voto para no saber lo que van a hacer con él, ya me descompone. » (13min55s)

Mari, Magda et Carlos ont la sensation qu’avant les choses étaient différentes, qu’il y avait réellement des luttes communes, que chacun était capable de renoncer à ses prérogatives pour s’engager auprès des autres :

- Magda : Ha cambiado el entorno, el ambiente ha cambiado...
- Mari : No ha cambiado la cosa, porque ahora cuando estoy viendo la lucha que tienen los astilleros en Sevilla, que se están pegando con la policía, me acuerdo yo de entonces. Yo digo: ¿qué se habrá ganado entonces con todo esto?
- Magda : Lo que pasa ahora es que todo se da como más agitado, entonces mucha gente que estaba allí metida no, y ahora...
- Mari : Porque ahora cada uno defiende su parcelita, ¿no?... no se hace la cosa en común, sino que cada uno se cree que, solo, va a conseguir más que todos juntos.
- Carlos : Sí, creo yo, en mi opinión, que había ya una consciencia a nivel general un poquito más abierta que lo que hay hoy, quizás lo que tú dices Mari, está... hay mucha indi..., individualización, cada cual va a buscarse su parcelita: “si yo consigo pues lo siento por los demás”. Pero así está la situación, ¿no? (37min18s)

Pedro, quant à lui, seul à avoir tenté l’expérience politique, s’est rapidement retiré de la vie politique, trop éloignée des difficultés concrètes des gens :

Para mí, estos ocho años de concejal, pues llegó un momento que la realidad a veces la ves desde muy desde fuera, o sea que pierdes mucho contacto con la ciudadanía, con los problemas cotidianos, al final los debates que se dan en las instituciones muchas veces son ajenos a los problemas de la calle entonces yo tenía ganas de volver a ser simplemente Pedro. (13min08s)

Le cuisinier, avec ses employées, ironise sur l’État de droit, les lois ne sont pas faites pour les travailleurs, pense-t-il :

...y yo creo que vosotros tenéis una experiencia muy clara, sabéis como habéis venido aquí, y creo que entendéis perfectamente todo esto, sabéis..., y que cuando yo hablo de la ley, sabes tú perfectamente de... que los inmensos problemas que el trabajador tiene aquí...¿por qué? pues porque la ley, la ley no la habéis hecho vosotros trabajadores, las han hecho unas determinadas personas que están al servicio del sistema, del capital, de las empresas. (1h35min15s)

Le mari de Fernanda, lors du repas de famille auquel a été conviée Josefina Altamira, brocarde la politique d’Aznar, au pouvoir depuis huit ans :

- Bueno ya tenéis todas las copas. ¿Un brindis o qué? Venga salud, brindamos. ¿Por qué brindamos? Que los españoles sean capaces de echar al Aznar, que para mí ya es mucho, y que ya la gente del pueblo recupere un poco el sentido crítico, y que se rebele cuando haga falta.
- Yo estoy de acuerdo contigo.
- Que los derechos se están perdiendo después de lo que nos costó : que no hay contratos fijos y hay contratos basuras en las empresas, hoy en día. » (1h37min18s)

Veinte años no es nada rejoint *15M Libre te quiero* dans cette idée, lue mille fois sur les pancartes et autres affichettes à la Puerta del Sol, selon laquelle les politiques ne les représentent pas. Le film met en scène cette crise de légitimité, non pas en interrogeant les politiques ni même en identifiant un lieu critique à partir duquel peut se apparaître ce défaut de représentativité, mais bien en se situant du côté de ceux qui ont le pouvoir de voter. En

allant réaliser les interviews dans des espaces intimes, qui relèvent avant tout de la vie privée – appartement, maisons, lieux de travail – le réalisateur creuse l'écart avec la vie politique. Il filme et enregistre des gestes répétés de retrait.

Dans *Veinte años no es nada* comme dans *Reprise* (Hervé Le Roux, 1997), la politique est un fantôme à partir duquel le présent peut être mesuré :

Hablamos de dos filmes sustanciales en el resbaladizo terreno de las propuestas documentales en los últimos tiempos. De películas que no acontecen con voluntad de afirmar sino con el propósito de auscultar, de explorar hacia lo real, de cuestionar una ausencia en y a través de las imágenes. Hablamos de películas habitadas por un fantasma que insiste desde su condición espectral: el fantasma de la política.¹⁵²

Or, comme l'affirme Fran Benavente, c'est cette absence de politique, sa disparition, son déclin qui donne la possibilité de penser un nouveau cinéma politique¹⁵³. J. Jordà filme politiquement car précisément il n'évacue pas la politique. Les citations des personnages le montrent. Il pointe du doigt le responsable d'un désir de retrait et donc de désengagement : la démocratie et son déficit de représentativité. Mais en même temps il montre la fuite en avant que représentaient les braquages à main armée comme support de la révolution, ou encore l'autogestion vécue comme une l'impossibilité de séparer vie privée, vie professionnelle et engagement politique. Comme une alternative à ces différents sentiments d'étrangeté, le réalisateur propose le partage et la mise en commun. Il ouvre une brèche et nous signale une voie.

1.3. L'action comme acte de résistance

L'épisode de l'autogestion, le fait de recréer du lien, de remettre en route la machine du souvenir et de l'échange sont l'antidote à la dispersion. Le rappel permanent de cet épisode vécu en commun permet de redéployer les treize portraits et ainsi d'épouser le mouvement même de la vie, faite de ruptures. Des chemins ont été pris qui les ont éloignés les uns des autres. Or, J. Jordà va à l'encontre de cette force d'éparpillement du temps. Il provoque les rencontres, travaille les liaisons par mille et un artifices cinématographiques. Il réécrit les liens. Il les fait exister par-delà les distances entre chacun des protagonistes de l'histoire. Le film, pour ce faire, utilise des raccords : alors qu'Eulogio effectue son trajet vers le Sud de

¹⁵² Fran Benavente, « La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada* », in Alonso Crespo, *El batallón...*, op. cit., p. 85.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 86.

l'Espagne, pour y présenter ses produits, on entend, par anticipation, le son de l'intérieur de la classe de maternelle de Blanca Galán ; Emilia dicte à Lorena une lettre adressée à Blanca, pour lui demander de ses nouvelles, après des années de silence, et ce alors que l'on voit Pedro et Blanca à l'image. Le réalisateur profite des correspondances : Emilia prononce le mot « autogestion », Pedro prononce le même mot dans un extrait de *Numax presenta* et, dans la continuité, mais dans un autre temps, il explique en quoi cela a consisté à ses propres élèves. De manière plus surprenante, les faux raccords lui servent également à créer du lien : Emilia est sur le point de franchir la porte de son bar, en Catalogne et au plan suivant nous sommes dans un autre bar, celui où Pedro prend son café, en Andalousie ; Carlos conduit des touristes italiens à la Sagrada Familia (laquelle se situe près du lieu où se trouvaient les ateliers de Numax) et là se trouvent Mari et Magda. Était-ce le même jour ? Était-ce dans la continuité ? Peu importe. Dans le film tout coïncide. Les destins, séparés, y convergent.

Il utilise toutes les possibilités que lui offre la caméra documentaire. Il se place à distance pour laisser jaillir une émotion qui n'appartient qu'aux témoins (retrouvailles d'Eulogio et Josefina ; d'Eulogio et Blanca ; de Josefina et le mécanicien). Il se retire quand la situation l'exige : la caméra effectue plusieurs fois des travellings arrière, nous signifiant que l'histoire se poursuit mais ne nous appartient plus (rencontre entre Eulogio et Blanca ; dans le local du groupe de parole de Josefa ; lors du repas à la toute fin du film). Mais Joaquín Jordà sait également aller de l'avant, il sait provoquer. Par ce geste, il montre la possibilité de modifier un état de fait : alors que tous étaient dispersés, il les réunit. Une fois réunis, ils peuvent se souvenir, et, à travers eux, nous pouvons accéder à la mémoire d'une action commune. Il redonne vie à ce qui fut à un moment donné une alternative à la démocratie représentative, l'autogestion reposant sur la participation. Agir c'est encore une fois, mais à un autre niveau, filmer politiquement.

2. La Castellana, première parenthèse narrative

El efecto Iguazú commence début août, après l'assemblée générale qui décida de la levée du camp, sept mois après le début de l'occupation. Il commence au lendemain de la levée du camp, au moment où celui-ci est balayé, où il disparaît, où les pelleteuses remplissent les bennes à ordures. Pere Joan Ventura a subordonné le récit de l'occupation à un générique composé d'une vue d'hélicoptère de la Castellana et d'une suite ordonnée de 6 plans en travelling avant.

2.1. Identification du *flash-back*

Avec les premières images, nous avons la sensation de « remonter » l'avenue, peut-être remontons-nous un peu dans le temps, d'ailleurs. En effet, entre le plan n°3 et le plan n°7 il existe une différence majeure : dans l'un, rien ne reste de l'occupation ou presque, alors que dans l'autre les baraquements sont encore en place. Nous progressons depuis ce qui n'est plus vers ce qui fut il y a peu encore. Les ruines font coexister deux temps en un seul. Elles appellent le souvenir. En témoigne la présence de cet homme (2min 14s) qui écrit à l'ordinateur. Au départ du film, il nous apparaît comme la dernière trace d'une présence d'un des employés limogés de Sintel. Il surgit à l'image après un panoramique vertical bas. Il est en train d'écrire au milieu du brouhaha des pelleuses, à peine audibles hors-champ. Ce témoin restera muet. C'est en voix *off* qu'il nous parle, ou plutôt qu'il se parle :

Si nos hubieran dicho hace unos años que íbamos a ocupar el Paseo de la Castellana, durante seis meses, para defender nuestro puesto de trabajo, no lo hubiéramos creído.

La phrase d'accroche utilise le « nous ». L'énonciateur relie le *hic et nunc* à ce qui s'est passé six mois auparavant. Notons cependant qu'il le fait en utilisant le subjonctif imparfait. Il utilise le mode subjonctif dont on sait qu'il dit quelque chose de pensé, d'imaginé, mais qu'on envisage comme irréalisable ou peu probable. La narration commence donc sur une extrapolation, sur une hypothèse (le subjonctif imparfait prend place d'abord dans une subordonnée de condition) : le locuteur, depuis le présent d'énonciation (le 4 août), se transpose dans un passé révolu (« hace unos años »), dont on peut imaginer qu'il se réfère à la période précédant la vente de l'entreprise, à un moment où l'avenir semblait assuré. À partir de ce dernier, le locuteur formule une supposition, elle-même énoncée en discours indirect, comme si elle ne lui appartenait pas, comme si elle était inenvisageable (« nos hubieran dicho »). Pourtant, il s'agit d'un fait réel, factuel, qui vient d'advenir, qui est advenu, comme en atteste l'imparfait de l'indicatif (« íbamos a ocupar »). Cette phrase au cheminement complexe est le signe de cette difficulté à admettre ce qu'il s'est passé. L'improbable est devenu tangible et en même temps cela n'est déjà plus. Se manifeste alors cet impératif de mémoire, ce besoin de récit pour envisager l'inenvisageable. Le récit écrit ou filmé c'est cela : les mots, en tant qu'ils peuvent être transmis, lus ou écoutés, les images, en tant qu'elles sont l'empreinte de ce qui fut, redonnent une réalité à ce qui était impensable, et qui reste encore invraisemblable. Il faut remonter le temps (c'est le travelling) et rappeler ce qu'il s'est passé. Au demeurant, les verbes retrouvent très vite l'indicatif :

Pero nos obligaron a ello, porque ahora, en estos tiempos de globalización salvaje, alguien desconocido decide apretar un botón y eliminar de golpe tu empleo, tu historia y tu futuro. Nosotros, los 1800 trabajadores de SINTEL, hicimos todo lo posible por romper el silencio y no ser arrastrados por el efecto Iguazú.

L'emploi du possessif « tu », à valeur impersonnelle, interpelle le spectateur. Le présent de vérité générale (« decide ») relie ce qu'il s'est passé à ce qui se passe et qui se passera encore. Le discours s'ancre dans la réalité, dans une histoire en cours, que le locuteur est à même de reconnaître et d'élucider. Adolfo Jiménez l'a analysée, il l'a synthétisée et lui a donné un nom : l'« efecto Iguazú ».

Mais ce documentaire tourné à chaud et terminé de monter presque un an après, appelait une note sur l'après. Qu'est-il advenu une fois l'accord signé et le campement démonté ? Qu'en a-t-il été des travailleurs de Sintel ? Le documentaire qui filme des gens « vrais », des situations « vraies », qui intervient dans leurs vies de façon très limitée, qui nous lie à eux l'espace de quelques minutes, crée une attente quant à la suite des événements. Le carton apporte une réponse, aussi précise que lacunaire : les travailleurs ont touché leurs arriérés, mais 1200 d'entre eux n'ont pas récupéré leur emploi. Un plan de préretraite a été mis en place pour les plus âgés, ceux-ci représentant un quart de l'effectif. Voilà le constat du film. Les caméras étaient là pour filmer la lutte, la narration se clôt sur un vide impossible à combler. Il s'agit d'une béance, d'une plaie ouverte qui contrarie les images d'euphorie vues quelques minutes avant, au sein desquels raisonnaient des phrases telles que :

Salarios, cumplido 100%, plan laboral, plan social, medidas de reducción de plantilla no traumática, poner en marcha un plan de prejubilaciones, un programa de bajas incentivadas voluntarias, sabiendo que los sindicatos apuestan por el empleo, no es por el dinero, es por el empleo, es por el trabajo.

Ou encore, écrit par un travailleur sur un panneau : « Aznar al tran tran te la tragaste hasta la bola ». Il n'y aura pas d'images sur cette attente déçue, sur ces hommes et femmes espérant une proposition de réintégration, de réinsertion, ou autre. Dans l'intervalle entre l'élan formidable de résistance sur la Castellana – moment de présence des caméras –, et le montage – on imagine que les *rushs* étaient volumineux –, le temps continue de s'écouler et l'histoire de s'écrire, à l'inverse de ce qu'on pouvait attendre. Le récit de l'occupation de la Castellana prend place entre deux vides, celui de l'oubli et celui du silence.

Le cinéma, art du jeu entre le visible et l'invisible, est impuissant à combler ces vides. Il intervient après. En revanche, il peut les mettre en exergue, les signaler et leur donner un sens. Dans *El efecto Iguazú*, les segments qui encadrent le *flash-back* ont moins pour but de

créer une attente que de signifier un décalage entre deux gestes, deux conduites, qui renvoient à des postures idéologiques bien identifiées : d'un côté la production permanente d'ordures, de l'autre une économie de subsistance.

2.2. La structure narrative de *El Efecto Iguazú*

El efecto Iguazú peut être considéré comme un long *flash-back* dont on pourrait dire avec Yannick Mouren qu'il est :

- « externe ». Il raconte des événements antérieurs à ce que le récit a fixé comme point de départ, soit la destruction du camp survenue le 4 août, au lendemain du vote.
- « continu ». Il déroule les événements sans retour au temps premier. Les deux interventions de la voix *off* anonyme, accompagnées de visualisation de celui qui écrit ces propos ne renvoient pas au 4 août.
- « raccordant ». On revient au moment premier en deux temps : à 1h 21min 55s, lors de la destruction du camp, moment où les pelleteuses et les ex-employés de Sintel détruisent ce qui fut une ville à l'intérieur de la ville et à 1h 24min 17s, alors que l'homme aperçu dans sa guérite et à qui on attribue la voix *off* est en train d'écrire son texte à l'ordinateur.
- « completif ». Lors du retour au temps premier, tous les événements à raconter (du point de vue diégétique et non dans l'absolu) l'ont été. Le film se clôt de la même manière qu'il avait commencé : sur la destruction du camp.

Au départ, le film adopte une structure qui mime le passage des jours. À 2min 27s, commence ce qui constitue, du point de vue diégétique, le jour 1. Un bref plan sur un calendrier permet d'entrevoir une date : nous sommes le 10 mai 2001 (3min 59s). Arrivé tard sur le camp¹⁵⁴, Pere Joan Ventura n'a pas cherché à combler le vide de son absence par des archives ou par des reconstitutions. Le film débute avec lui au printemps. Tout montre que le camp est déjà bien implanté (du fait de l'importance des constructions), que les habitudes sont prises (l'organisation du repas avec la division des tâches le montre), et le temps bien rythmé (on voit l'alternance entre gestes quotidiens, manifestations et discours). Le résumé de cette première journée correspond assez bien aux reportages qui ont été faits par la presse écrite à la

¹⁵⁴ Manuel de la Fuente, « Diálogo con Pere Joan Ventura », *L'Atalante, revista de estudios cinematográficos*, n°22, juillet-décembre 2016, p. 92, 93.
<<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=398&path%5B%5D=342>>[Consulté le 17.07.2018].

même époque : tous étaient entrés dans une forme de routine¹⁵⁵. Ce jour 1, condensé de nombreuses journées, termine sur l'épisode de la venue du programme « Horas 25 », diffusé sur la chaîne de radio SER.

Le rythme de la première partie est donné. Le second jour – seconde séquence filmique –, démarre à 15min 08s et termine à 21min 54s et s'enchaîne au troisième par un simple *cut*, à 27min 39. La distinction des jours fonctionne comme précédemment, sur la base d'une alternance jour-nuit. Leur organisation et leur contenu ne diffèrent en rien du jour 1. Les séquences relatives à l'organisation quotidienne alternent avec les manifestations, les discours et les interviews à caractère explicatif. Dans ce second et ce troisième « jour » tout est ellipse. Impossible de savoir exactement à quelle date nous sommes. Le film est à ce moment entièrement descriptif.

La quatrième séquence, qui inaugure la seconde partie, celle consacrée à la période estivale, débute à la suite. Pendant que la caméra opère un travelling latéral vers la droite – ce mouvement rappelle les premiers plans du film, à ceci près que le camp est animé –, la voix *off* nous situe dans le temps : « Ya pasó el invierno, pasó la primavera y llegó el verano » (27min51s). L'organisation de la séquence est toujours la même. Les gestes quotidiens tels que se raser, préparer à manger, précèdent les activités triviales comme réparer, améliorer, jouer aux cartes. Seule la lumière et les tenues des hommes – beaucoup plus légères – ont changé, signe qu'il fait chaud. La séquence se clôt par un moment festif dans le quartier de la section des Asturies (40min 05s). Une autre séquence, pourtant, vient bousculer cette succession lente d'actes banals : le happening lors de la réunion des actionnaires de Telefónica, qui laisse voir toute la capacité d'organisation et d'agitation des organisateurs du comité intersyndical.

¹⁵⁵ «Son las 8.30 de la mañana. El corneta voluntario, Manuel Lozano, granadino de Aldeire, de 48 años, acaba de tocar diana. Comienza un nuevo día en el campamento de los trabajadores de Sintel en pleno paseo de la Castellana de Madrid. Son casi 60 amaneceres, desde que se instalaron el 29 de enero. Han soportado en plena calle uno de los inviernos más lluviosos que se recuerdan en la capital. Sin duda, el vicepresidente del Gobierno y ministro de Economía, Rodrigo Rato, y la titular de Ciencia y Tecnología, Anna Birulés, vecinos de calle, habrán escuchado alguna mañana el aguzado ruido del cornetín.», Santiago Hernández, « El campamento de la esperanza », *El País*, 21/03/2001. <https://elpais.com/diario/2001/03/25/domingo/985492006_850215.html> [Consulté le 17.07.2018].

Le même jour, dans le supplément du journal *El mundo* on trouvait la description suivante :

« La manifestación diaria es la razón de ser del campamento. Pero apenas consume tres horas. El resto del día se va en tareas, tareas, tareas. Al que no le toca cocinar para los de su región y hacer la compra le corresponde salir en busca de madera o vigilar la barraca donde se almacenan los víveres. El que no tiene que redactar un comunicado arregla alguno de los altavoces para la manifestación o erige una nueva construcción. El resto del tiempo se va en tallar madera, en unas vacas de mus y en quemarse hablando de la empresa, de la nostalgia de casa, de la mujer que ha tenido que empezar a trabajar limpiando casas y el hijo que ha tenido que dejar la universidad para arrimar el hombro. », Víctor Rodríguez, « Un pueblo dentro de la capital », *El Mundo*, 25/03/2001, Suppl. *Crónica, suplemento de grandes reportajes*, n°284. <<http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR284/CR284-06.html>> [Consulté le 17.07.2018]

La cinquième séquence reprend à la suite, par un plan de jour sur les habitudes quotidiennes. Au cours de celle-ci, qui a pour thème l'absence de vacances et la difficulté de maintenir une vie familiale normale, on entend à nouveau la voix *off*, celle des premiers instants. On reconnaît également l'homme du début. Pourtant le temps n'est pas le même. Son acte d'écriture est lié à ce temps de l'été et à la micro séquence qui clôt cette étape. Ses propos résument ce que l'on vient de voir (la présence des enfants sur le camp, la lettre au directeur du parc d'attraction) et permettent d'envisager la célébration de l'anniversaire comme cette reconstruction de la vie de famille.

La sixième séquence (45min20) synthétise un certain nombre d'événements marquants aux statuts très différents : la visite au parc d'attraction en famille, moment d'intimité ; la visite de José Saramago sur le camp, moment de pure communication publique ; la participation à la Gay-Pride, sorte de convergence festive des luttes par les rues de Madrid. Elle se termine par le départ d'un groupe emmené par Valeriano Aragonés vers l'Italie.

Le voyage vers Gênes, lieu de réunion des antimondialistes, lors de la réunion du G8 entre le 20 et le 22 juillet, ouvre la troisième partie, celle qui sonne la fin de l'occupation. Le récit du voyage alterne avec celui d'un début de résolution du conflit, toujours au milieu des menues habitudes. Le rapprochement entre les manifestations du G8 et l'occupation de l'avenue madrilène s'explique grâce à la métaphore de l'« efecto Iguazú », dont on trouve d'ailleurs l'explication dans cette séquence. Adolfo Jiménez met en parallèle le « capitalisme globalisateur », à l'œuvre à Gênes et sur la Castellana. Le film opère un rapprochement entre ces événements qui ne peuvent être exactement placés sur le même plan.

La séquence n°8 est largement consacrée à la participation du groupe de Sintel aux manifestations anti G8 et aux affrontements avec la police. Elle se termine malgré tout par une brève incursion au sein du camp à la tombée de la nuit. Le parallèle est maintenu.

La neuvième séquence démarre avec la troisième intervention de la voix *off* (1h 09min 11s). Le décompte des jours (178 jours) nous situe à la fin juillet, dans la continuité du voyage en Italie, et à quelques jours de la résolution du conflit (avant le 4 août). Une large part est consacrée aux réunions de groupe et à l'attente qui résulte des négociations. Dans cette même séquence, la voix d'A. Jiménez se fait entendre, se confondant avec la voix *off*. Ces propos résument la situation et ouvre vers le moment crucial du scrutin final, qui eut lieu le 03 juin 2001. Ce dernier se termine par un vote en faveur de l'acceptation du plan proposé par le gouvernement et il est suivi de scènes de liesse.

Là précisément termine le *flash-back*. Les images de la destruction du camp se mêlent à la voix d'A. Jiménez récitant la parabole de *El efecto Iguazú* et aux images d'archives de leur voyage en Argentine, sur le site même des chutes.

2.3. Valorisation de l'économie du peu

Le choix d'un récit strictement chronologique, ponctué de quelques événements marquants fait sens. Celui de rythmer la narration par des scènes matinales à l'ouverture et des scènes nocturnes à la clôture, même si l'on comprend très rapidement que chaque séquence n'équivaut pas à un jour, est également significatif. Du point de vue du *laci* visuel¹⁵⁶ la dominante est du côté des actes routiniers, y compris lorsque les hommes aux vestes grises sortent manifester. Ces actions étaient quotidiennes, comme l'étaient aussi les visites médiatiques dans le camp, dont deux ont été gardées – celle de la SER et celle de Saramago –. Tout est dans l'accumulation de ses micro-gestes qui consistent à faire sa toilette, à pourvoir à la nourriture, cuisiner, manger, organiser le camp, le construire, l'améliorer, définir des espaces, adopter des règles de vie, se divertir, faire passer le temps, discuter, être entre amis ou être en famille. Le film trouve son rythme et son originalité précisément dans cette minutieuse construction de la vie quotidienne des membres de Sintel occupant la Castellana. Un village naît au milieu de la ville¹⁵⁷, voire même une ville au cœur des centres politico-économiques de la capitale :

Y lo que no es menos chocante: el poblado sindical de la ex filial de Telefónica ha emergido en el kilómetro y medio orgánico de las finanzas y el consumismo españoles. Alrededor de 130.000 vehículos circulan en un día laboral cualquiera por el tramo de la Castellana en que se han apostado. En la zona tienen su sede cinco Ministerios: Ciencia y Tecnología, Defensa, Fomento, Trabajo y Asuntos Sociales, y Medio Ambiente. La Secretaría de Estado de Comercio y Turismo, el Instituto Nacional de Estadística y el Instituto Nacional de la Seguridad Social también están radicados en un área que concentra a más de 4.000 empleados públicos, aproximadamente uno de cada 500 de los que hay en toda España.

A escasos 100 metros de los acampados de Andalucía, los que están más al sur también en el Campamento de la Esperanza, está el complejo de Azca, una especie de Wall Street o de City a la madrileña. El BBVA, el Banco de Santander, el Banco Guipuzcoano, el Banco Zaragozano, la compañía de seguros Mapfre, la propia Telefónica a la que los hombres de Sintel culpan de la situación que les tiene sin cobrar desde el pasado mes de noviembre y con

¹⁵⁶ Nous empruntons l'expression à Jean Châteauevert, *Des mots à l'image, la voix over au cinéma*, Paris, Québec, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Editeur, 1996.

¹⁵⁷ « De los 8.105 municipios que existen en España, sólo 3.000 superan los 1.000 habitantes. La ciudad protesta de Sintel tiene más gente que 5.000 pueblos en todo el país. », Víctor Rodríguez, « Un pueblo dentro de la capital », *art. cit.*

siete nóminas colgando unos 2.000 millones de pesetas en total hacen pavonear sus nombres en lo alto de los pequeños rascacielos de la capital.¹⁵⁸

Mais Pere Joan Ventura filme cette ville dans la ville d'une manière paradoxale. Il la filme dans l'accumulation de petits gestes à caractère privé ; les scènes de toilette, de douche, de repas, relèvent en grande partie de la vie privé et ce alors même qu'ils sont dans l'espace public, en l'occurrence une promenade qui court sur des kilomètres. Souvent, à la clôture des séquences, il termine sur un plan de l'artère qui borde la promenade ou sur des plans des immeubles les plus célèbres. Leur vie s'offre là devant les automobilistes et devant les employés des grandes institutions bancaires et/ou financières. Il filme la naturalisation d'un mouvement, sa routine dans un espace qui n'est pas le sien. Car tout dit la précarité. Tout est préfabriqué. Rien de ce qui a été construit n'est là pour durer, au contraire. À l'origine, le campement était voué à disparaître aussitôt monté. Or il s'est enkysté. La ville dans la ville est une protubérance, une excroissance, une anomalie filmée comme normale.

L'occupation, avec tout ce qu'elle implique (la construction du camp, les manifestations quotidiennes, la volonté de se rendre visible et audible), apparaît dans toute sa fragilité. Alors que les travailleurs manifestent, des équipes de nettoyage balayent derrière eux. Ils votent le 3 août le plan de sortie de crise, le 4 les pelleteuses détruisent les baraques.

Ce que nous voyons c'est la destruction accompagnée d'un geste de balayage, lesquels ont quelque chose à voir avec l'ordure. Or, comme nous le rappelle José Luis Pardo dans « Nunca fue tan hermosa la basura »¹⁵⁹, ce que révèle l'ordure c'est l'état d'une société, et en particulier sa richesse. Plus elle est riche et avancée technologiquement, plus elle produit de déchets :

Porque riqueza significa despilfarro, derroche, excedente y al contrario, las sociedades sin basura – las ciudades tradicionales de las que acabamos de hablar – revelan una economía de subsistencia, de escasez, en la cual nada sobra y todo se aprovecha.¹⁶⁰

Le film synthétise ces deux visions du monde. Le « Campamento de la Esperanza » est précisément le lieu de l'organisation, de la subsistance, de l'économie, un lieu où rien n'est de trop et où tout est utilisé de manière à créer un espace autosuffisant. Santiago Hernández, dans le reportage plusieurs fois cité, ironise :

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ José Luis Pardo, « Nunca fue tan hermosa la basura », in José Luis Pardo, *Nunca fue tan hermosa la basura, artículos y ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg et Círculo de lectores, 2010, p. 163 – 178.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

El Campamento de la Esperanza sale adelante con cinco millones de pesetas diarios. Todos los acampados aportan 100 pesetas diarias, pero la mayoría del sustento proviene del apoyo de las secciones sindicales de otras empresas y hasta de particulares. Una panificadora de San Cristóbal de Los Ángeles les regala 1.000 barras diarias, uno de los bares cercanos les ha entregado hasta siete jamones en los casi dos meses de protesta, el hueso del último de ellos aún colgaba el pasado miércoles de uno de los árboles de La Castellana, trabajadoras de L'Oréal donaron 34 kilos de productos de higiene... Y suma y sigue hasta conseguir que la caja de resistencia haya registrado sustanciosos superávits.

No deja de ser irónico que el balance resulte más equilibrado que el de la empresa. Sintel adeuda a sus trabajadores más de 2.000 millones de pesetas. Paradójicamente, Telefónica con 416.764 millones de beneficios netos en 2000, dueña de Sintel hasta su venta a Mas Canosa en 1996, debe a la empresa de instalaciones 6.000 millones de pesetas, según denuncian los sindicatos. Ningún directivo de Sintel se ha dirigido a Telefónica para cobrarlos. »¹⁶¹

Le film oppose cette économie de la subsistance à la production continue d'ordures, en attente d'être recyclées, de trouver leur place, de renaître pour recouvrer une identité et donc une fonction. Dans cette dynamique de production de déchets/recyclage, se dessine une ébauche de notre modernité et de son fantasme le plus absolu : que rien ne se perde. Derrière cette idée, apparaît très certainement cette formidable ambition de l'homme de se mettre à la hauteur de la nature, qui ne produit pas de déchets¹⁶². Mais surtout se fait jour l'horreur de subir des pertes :

La bestia negra del empresario es justamente el desgaste, al comprobar cómo en cada ciclo productivo el activo se convierte en pasivo, en deuda, en carga, en números negativos que es preciso compensar con las ganancias y que requieren nuevas inversiones, y por lo tanto su ideal es el de un negocio sin pérdidas, el de un balance de resultados siempre equilibrado ; en tiempos de inflación galopante ese es también el infierno del comerciante, que ve cómo cada ganancia obtenida – cada vez que vende un producto a cambio de dinero – se convierte inmediatamente en pérdida, porque la moneda se desprecia de inmediato, y tiene que gastar inmediatamente lo ganado en un nuevo producto para vender, con el que le sucederá implacablemente lo mismo; y es también la pesadilla del consumidor, que experimenta cómo todo lo que compra comienza a perder valor desde el momento preciso en que es adquirido, a perder actualidad, a pasar de moda y a exigir ser rápidamente sustituido por la pendiente de la obsolescencia en cuanto pase del escaparate a sus manos...¹⁶³

Toute la différence entre cette économie de la subsistance et l'économie du gaspillage est là : la première, tout en se sachant fragile, tente de construire des objets pérennes alors que l'autre se pérennise dans la production d'une précarité permanente :

La cosa reciclada ha de ser entendida más bien como la cosa convertida en reciclable, es decir, apta para recibir cualidades que sólo pueden ser cualidades basura, inmediatamente reciclables, y reformables, transformables en cualesquiera.¹⁶⁴

¹⁶¹ Santiago Hernández, « El campamento de la esperanza », *art. cit.*

¹⁶² José Luis Pardo, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 178.

Derrière les analyses de J. L. Pardo, se cache, à peine voilé, un parallèle avec l'humain, un parallèle suggéré par le film lui-même, nous l'avons vu. À peine les travailleurs de Sintel ont-ils voté en faveur des solutions proposées par le gouvernement que les pelleuses entrent en scène. Ils sont alors mis en attente, ils sont devenus recyclables :

Esto nada más que es un estercolero de parados, de seres humanos que llevan todos los meses el sello de la marginalidad. El sello de la exclusión social. El sello de que somos parados. Por lo tanto somos seres humanos de segunda categoría, somos ciudadanos de tercera. Para vernos a nosotros, a las víctimas de ese capitalismo, a sus víctimas, nos van a ver en la Castellana. Tenemos rostros, tenemos cara, tenemos ojos, tenemos manos, tenemos mujer, tenemos hijos, somos los braseros de este sistema esclavista. No nos pueden ver desde estos edificios, BBVA, Banco Santander, Caixa, Caja Madrid, Sí, Ministerios, sois cómplices, vais a ver a vuestras víctimas, queráis o no queráis.

Ici, le film se fait politique. On nous montre le quotidien minuscule de gens ordinaires qui, par leurs petits gestes, offrent une résistance à un processus qui les dépasse. Il interroge un processus de destruction où entreprises privées et pouvoirs publics marchent main dans la main. Car ce que ne montre pas le film – il est occupé à autre chose – les témoins le disent. *El efecto Iguazú* restitue de manière hachée le fil d'une histoire complexe, disséminant les références tout au long du film.

L'histoire est la suivante. 1800 travailleurs de l'entreprise Sintel, la filiale de Telefónica chargée du câblage du réseau et de ses raccordements à travers tout le pays, a été liquidée en 1996, par surprise. Mais le processus de réduction de ce qui fut la plus importante filiale de Telefónica avait commencé avant cette date. Comme l'explique très justement Santiago Hernández dans l'encadré qui suit son reportage publié fin mars 2001, l'occupation de la Castellana est le moment où le problème devient visible pour le grand public¹⁶⁵. Deux histoires qui correspondent à deux temps de l'Histoire de l'Espagne se succèdent. Le premier, comme pour Portmán, prend ses racines dans le franquisme et se poursuit dans la Transition. Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Telefónica, entreprise privée fondée en 1924, passe sous contrôle de l'État, son actionnaire majoritaire, et se met en situation de monopole, absorbant au passage des petites entreprises présentes sur le marché des télécommunications :

(Sintel) Creada en el año 1950, bajo la denominación de Liena, pronto se hizo con el control de otra firma del sector de telecomunicaciones, Sitre, hasta que en 1975 cayó bajo el manto de Telefónica, en plena etapa de monopolio de las telecomunicaciones.¹⁶⁶

¹⁶⁵ « Los problemas cara al público afloraron a partir de abril de 1996, cuando Cándido Velázquez, presidente de Telefónica, vende la empresa por 4.500 millones a MasTec, del empresario cubano-estadounidense Jorge Mas Canosa. », Santiago Hernández, *art. cit.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

Avec l'entrée de l'Espagne dans l'Europe et l'adoption d'une économie de marché, il est progressivement mis fin au monopole¹⁶⁷. Cependant, la vente s'est produite dans des conditions quelque peu troubles. Les données apportées par le film sont parcellaires. Pour essayer d'y voir clair, il faut s'en référer au film fait par les ex-employés eux-mêmes, intitulé *El interregno* (2015). Ce film est une collection de documents qui a pour vocation de dénoncer la vente de l'entreprise. La thèse qu'il défend est que la vente est le résultat d'une opération politique. Cándido Velázquez, alors président de Telefónica, avec l'aval du gouvernement de Felipe González, vend l'entreprise pour 4.500 millions à MasTec, l'entreprise de l'homme d'affaire cubain dissident, Jorge Mas Canosa, soupçonné d'avoir financé la campagne de José María Aznar¹⁶⁸, en passe d'être élu Président du Gouvernement. Cette vente fut comme un « renvoi d'ascenseur » : son groupe, qui connaissait des difficultés financières, grâce à cette opération s'est recapitalisé en bourse¹⁶⁹. De son côté, Telefónica a progressivement réduit ses commandes à Sintel qui a logiquement accumulé une forte dette. MasTec, qui n'avait aucun intérêt à maintenir l'entreprise, a alors décidé de la confier à un groupe de cadres qui l'ont mise en faillite en 2000. Parmi eux, il y avait Juan Antonio Casanovas, accusé avec d'autres en 2009 de corruption et d'avoir littéralement vidé l'entreprise de ses biens¹⁷⁰. Les tribunaux devaient donner raison aux travailleurs floués de Sintel, quelque 13 ans plus tard... Entre-temps, l'Espagne avait changé.

Le film met en regard ces deux Espagne, dénonçant, comme nous l'annoncions, deux postures idéologiques. Les opérations politico-financières se font dans le dos des travailleurs et au mépris de ce qu'est leur vie. Cette vie, Pere Joan Ventura la filme et par ce geste donne une dimension politique à son documentaire.

¹⁶⁷ « "El año 1998 será el de la libertad en las telecomunicaciones" afirma Pedro de Torres, presidente de Retevisión. Su empresa es la punta de lanza en la quiebra del monopolio de la telefonía fija que Telefónica ha mantenido durante 74 años. Se trata, no obstante, de una libertad vigilada. El Gobierno, que abandonó el capital de Telefónica en 1997, mantiene un 30% en su más directo competidor, Retevisión, y ha conseguido que España disponga de 11 meses más que el resto de los países centrales de la UE para ordenar el sector antes de abrirlo plenamente a la competencia. », Juan Manuel Zafra Díaz, « Telefónica se enfrenta en 1998 a la pérdida del monopolio en telefonía fija después de 74 años », *El País*, 02/01/1998. <https://elpais.com/diario/1998/01/02/economia/883695601_850215.html> [Consulté le 18.07.2018].

¹⁶⁸ Ignacio Sembrero, « Yáñez insinúa que el anticastrista Mas Canosa financió la campaña electoral de Aznar », *El País*, 17/07/1996. <https://elpais.com/diario/1996/07/17/espana/837554402_850215.html> [Consulté le 18.07.2018]

¹⁶⁹ Xavier Horcajo, « La empresa de Mas Canosa 'pincha' en la Bolsa de Nueva York », *El País*, 02/06/1997. <https://elpais.com/diario/1997/06/02/economia/865202408_850215.html> [Consulté le 18.07.2018].

¹⁷⁰ EFE, « Anticorrupción pide hasta cinco años de cárcel para los acusados de Sintel », *Canarias7.es*, 26/04/2009. <https://www.canarias7.es/hemeroteca/anticorrupcion_pide_hasta_cinco_anos_de_carcel_para_los_acusados_de_sintel-EFCSN124660> [Consulté le 18.07.2018].

3. 200 km., seconde parenthèse narrative

200 km. est à bien des égards la répétition de *El efecto Iguazú*. Les films sont différents, bien entendu. Les conditions de réalisation ne furent pas les mêmes. L'un fut tourné par Pere Joan Ventura, journaliste et documentariste engagé, venu sur le campement presque par hasard ; l'autre par un collectif de 14 jeunes cinéastes disséminés partout le long des six routes nationales¹⁷¹. Les événements à couvrir étaient également différents. Le Campamento de la Esperanza, comme nous venons de le voir, se prêtait à l'exploration d'une ville dans la ville, d'une excroissance surgie en plein cœur d'un lieu de pouvoir. La marche vers Madrid, elle, était une guerre médiatique pour la visibilité.

3.1. Identification du *flash-back*

Mais les deux avaient en commun nombre d'éléments. D'abord, le refus de la disparition. *El efecto Iguazú* rend compte de l'imminence de l'effacement, synonyme d'oubli. Il met en exergue l'intervention des pelleuses, en charge d'un retour à la normalité, et y oppose le refus tenace d'être effacé, la volonté ferme de se faire valoir en tant qu'être humain. *200 km.*, suit la même direction. Cependant, les conditions étaient différentes : pas de pelleuses dans le film, ni même d'agents d'entretien. Les ex-travailleurs de Sintel furent menacés de disparaître d'une autre manière, par étouffement de leur parole, par la provocation, et au moins pour quelques jours ils disparurent. Le coup de bâton reçu par J. M. Fidalgo, secrétaire général de CC.OO, a focalisé l'attention sur un acte violent. Il a délégitimé la colère de ceux à qui on avait promis des compensations, suite à la liquidation de l'entreprise en 1996.

Le *flash-back* a donc une fonction identique à celle du film de Pere Joan Ventura. Il filme le quotidien de la marche et, à travers elle, installe des valeurs telles que la capacité d'organisation, de résistance, de solidarité, de mobilisation. Plutôt que de verser dans

¹⁷¹ Il est tout de même important de rappeler que l'idée de confier le film à 14 jeunes aspirants à la réalisation fut le fait de Pere Joan Ventura et de Georgina Cisquella : « Nacida de las sugerencias que los responsables de *El efecto Iguazú*, Pere Joan Ventura y Georgina Cisquella, hicieron a un grupo de aspirantes a cineastas, éstos, que firman con el nombre colectivo de Discusión¹⁴, ultimaron en poco tiempo un producto milagrosamente acabado, el puntilloso desarrollo de la marcha de las 6 columnas de obreros de Sintel que, hartos de que ni siquiera sus compañeros de sindicato les hicieran caso, convergieron en Madrid para asistir, y cómo, a la manifestación del 1 de mayo de 2002. », Miroto Torreiro, « *200 km.* », *Fotogramas.es*.
<<http://www.fotogramas.es/Peliculas/200km/>> [Consulté le 18.07.2018] .

l'enquête méthodique sur les raisons du silence des autorités, sur leurs mensonges, il restitue l'incompréhension, l'énervement, l'agacement, la peur, l'angoisse, l'épuisement moral, autant d'émotions qui permettent de donner un sens à un geste condamnable et d'interroger l'attitude des pouvoirs publics, décidés à faire taire les travailleurs remerciés de Sintel.

Les *flash-back*, dans *El efecto Iguazú* et dans *200 km.*, sont un ressaisissement. Cela est particulièrement évident pour le second : cet acte de violence pressenti mais imprévu devait évidemment bouleverser les rôles. Les victimes n'étaient plus les ex-travailleurs de Sintel mais J. M. Fidalgo. Aussi, moyennant le récit de ce qui s'est passé, existait-il une chance de reprendre le fil des événements et de rentrer en possession de ce dont ils avaient été dépouillés, en l'occurrence leur dignité. Reprendre, raconter, retracer c'est remettre un peu d'ordre.

3.2. La construction narrative de *200 km.*

Si le cœur de la narration de *El efecto Iguazú* peut être considéré comme un long *flash-back* externe, continu, raccordant et complétif, il n'en va pas tout-à-fait de même pour *200 km.* qui présente un *flash-back* externe, continu, raccordant mais semi-complétif. Ce dernier détail a son importance.

La toute première séquence, celle qui va servir de temps de référence, situe la scène le 1^{er} mai, au moment où l'ensemble des ex-travailleurs de Sintel conflue vers la Castellana. Là, ils sont contenus par les policiers qui leur interdisent de continuer. Après un bref entretien avec un représentant du délégué du gouvernement qui les somme de ne pas continuer, après des mouvements d'impatience, Adolfo Jiménez donne la consigne de braver l'interdit en défilant les mains levées. Le film coupe précisément là, alors qu'ils s'apprêtent à franchir le cordon policier au son de « *Manos arriba, eso es un atraco* » (5min 10s).

Le récit se raccroche au temps premier à 1h22min55s, par un jeu de raccord. Dans la séquence immédiatement précédente A. Jiménez était en train d'appeler au calme, il tentait de prévenir tout acte de violence. Il disait à ses « troupes » :

No tenemos nada que perder, tenemos que hacerlo todo pacíficamente, nosotros nunca podemos utilizar la violencia, la violencia es el sistema, son mucho más violentos que nosotros, por lo tanto, con violencia no, pero resistencia pasiva y firme, sí. Independientemente de lo que ocurra. Así que, lo que he dicho siempre: la lucha se pierde porque uno la abandona, o porque se para y los de SINTEL hemos echado a andar...

Après le mot « andar », alors qu'un *cut* provoque un brusque changement de temps et de lieu, un raccord de son unit deux phrases prononcées par A. Jiménez : « Los de Sintel hemos echado a andar.../ de uno en uno ». De « uno en uno » correspond à la consigne donnée par Adolfo Jiménez sur la Castellana d'avancer un par un afin de contourner l'interdiction de manifester. Par le jeu du montage et du collage des deux phrases, on comprend « Los de Sintel hemos echado a andar de uno en uno ». Ici se fait le lien entre le Temps 1 et la fin du *flash-back*.

Cependant, l'histoire n'était pas complète. Il manquait un événement clé¹⁷². Le film se poursuit encore une dizaine minutes pour narrer le coup de bâton. Sur des images du défilé, des travailleurs, mains levées, progressent vers le centre, visiblement excédés. Les cris et les insultes contre CC.OO, accusé de collusion avec le gouvernement, fusent. La violence, soigneusement évitée, fermement rejetée, resurgit, brutale, en une fraction de seconde : un homme frappe avec un piquet le leader de CC.OO et toute la campagne de dénonciation se retourne contre l'ensemble des travailleurs de Sintel. La construction patiente et soignée de la protestation s'efface au profit de la réprobation, de la recherche du coupable ; le sensationnel prend le pas sur le rationnel. Et *200 km.* de basculer dans le vide.

Le *flash-back* peut être vu en partie comme un effort pour donner du sens à un geste insensé. Mais en partie seulement. Car *200 km.*, comme *El efecto Iguazú*, n'est pas un film explicatif. Mirito Toreiro, à la fin de sa brève critique – et comme c'est toujours le cas sur *Fotogramas.es* – déplorait, à titre de point négatif, le manque d'explications sur l'attitude des syndicats¹⁷³. Mais avons-nous besoin d'autres explications que celles déjà proposées dans le documentaire ? Le gouvernement et les syndicats affirmaient que des offres d'emplois avaient été reçues par les ex-employés de Sintel et qu'ils les avaient rejetées. Dans le film, par deux fois sont insérées les interventions des responsables syndicaux qui justifient ces affirmations. La première fois, il s'agit d'un représentant régional, la seconde de José María Fidalgo lui-même, en interview pour TVE sur le plateau de la matinale de la chaîne. Le comité de Sintel, en réponse, demandait, documents à l'appui, qu'on lui prouve l'existence de ces promesses

¹⁷² Yannick Mouren décrit en ces termes le « *flash-back* externe, semi-complétif, continu, raccordant » : « Par cette expression un peu barbare « semi-complétif », je désigne les récits filmiques dont le schéma est le suivant : après une séquence initiale, débute un retour en arrière dont le spectateur sent bien qu'il va lui expliquer comment on en est arrivé là. Mais surprise. Au bout de quarante ou de soixante minutes (pour un film de quatre-vingt-dix minutes, davantage pour un film plus long), nous nous retrouvons où nous avons décroché et le récit se poursuit pendant une trentaine de minutes, voire plus. », Yannick Mouren, *Le flash-back*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005, p. 33.

¹⁷³ Mirito Toreiro, « *200 km.* », *Fotogramas.es* [en ligne], 29/05/2008. <<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a13385/200km/>> [Consulté le 18.07.2018].

d'embauche. Il ne les obtiendra pas. Quelles explications donner en plus ? Peut-être, expliciter le dessous des cartes, comprendre pourquoi CC.OO et UGT ont fait le jeu du Gouvernement. Mais ce serait un autre film, un film sur les organisations syndicales et leur rôle après la Transition. Il faudrait alors rentrer dans l'épineuse question de leur financement.

Le film est ailleurs. Il est dans un dialogue intertextuel avec *El efecto Iguazú* dont il épouse la forme. 200 km. égrène les jours, enchaîne les kilomètres, multiplie les arrêts. Il déroule le temps et l'espace, comme s'il essayait de retarder l'instant fugace du basculement. Le film s'articule autour de cinq grands segments narratifs subdivisés en séquences de durées variables qui nous permettent de suivre simultanément les événements sur les routes des six grandes nationales. Seul le premier segment, celui qui documente le départ, présente une structure équilibrée : entre 3 et 4 minutes sont consacrées à chacun des groupes. De manière à situer le spectateur, des cartons indiquent les lieux de départ et les trajets effectués.

Segment n°1 divisée en 6 séquences			
	Nom de la nationale	Indication du trajet	Temps du segment narratif
1	Carretera N.IV	Andalucía-Madrid.	(5min36 – 9min 53s)
2	Carretera N.II.	Catalunya – Madrid	(9min 53s – 12min 42s)
3	Carretera N.I	Euskadi – Madrid	(12min 42s – 16min 40s)
4	Carretera N.III	Comunitat Valenciana – Madrid	(16min 40s – 21min)
5	Carrtera N.V.	Extremadura – Madrid	(21min – 24min 19s)
6	Carretera N.VI	Galicia – Madrid	(24min 19 – 28 min 40s)

Par la suite, la narration se fera plus souple. Le passage d'une route à l'autre, d'une zone géographique à l'autre se fera de manière intuitive, grâce à la correspondance des actions. Toutes ces habitudes qui rythment la journée (déjeuners, pauses et coucher, discussions entre collègues) autorisent des rapprochements et donc des sauts dans l'espace et le temps. Ici le montage est roi. L'énonciation domine. Il revient au spectateur, dès lors, d'être attentif aux drapeaux, aux accents, aux visages, ou aux mentions de lieux. Les quatre séquences qui suivent la première respectent l'ordre chronologique sans donner d'indications de temps précises. Paradoxalement, les huit jours de marche, concentrés dans ces cinq séquences, se diluent petit à petit jusqu'à former une continuité temporelle vague mais régulière, faite de petits et de grands pas le long des routes. Le soleil chasse la pluie et les nuages. Les chaussures, mal adaptées à une marche intensive, font des ampoules. Les hommes s'arrêtent, boivent une gorgée d'eau puis repartent. Ils se reposent, après les repas,

dans des espaces publics. Ils passent la nuit dans des gymnases quelconques où ils peuvent effectuer quelques ablutions. Ainsi passent les jours sur les six routes nationales menant chacun des collectifs régionaux vers Madrid. Le film déroule temps, en opposition à l'excitation des médias et des politiques. Il offre du temps au temps. Il consacre de l'espace à des événements minuscules, de ceux que ni la mémoire ni l'Histoire ne retiennent jamais.

200 km. suit la voie ouverte par *El efecto Iguazú*, en valorisant à son tour la logique de la subsistance et de la solidarité : les marcheurs reçoivent la contribution d'étudiants, qui leur permettra de payer leur repas du soir ou du pain fait artisanalement ; ils sont hébergés dans des gymnases et sont conviés à partager des repas traditionnels dans de petites communes rurales. Ainsi, *200 km.*, comme *El efecto Iguazú*, ne se contente pas de filmer ce que Franck Fischbach, à la suite d'Axel Honneth, appelle les pathologies du social¹⁷⁴. S'il fait une large part aux souffrances (la perte du travail, la peur qu'elle engendre pour soi, pour sa famille, son avenir), s'il dénonce l'attitude des syndicats, il s'interroge également sur l'environnement politique qui provoque de telles situations.

3.3. La guerre d'opinion

Dans le film de P. J. Ventura les pelleteuses étaient en train de raser le camp, signe d'un désir de rétablir l'ordre, rétablir l'ordre ne signifiant pas simplement rendre à la Castellana son apparence et sa fonction, mais bien condamner les ex-travailleurs de Sintel à être des déchets en attente de recyclage. *200 km.* propose la même situation, à ceci près que tout se joue désormais sur le terrain médiatique. Le film montre une guerre d'opinion dans laquelle tous ne disposent pas des mêmes armes mais dont la finalité reste identique : imposer un ordre décidé.

Dans la guerre médiatique qui oppose syndicats et travailleurs limogés de Sintel, tous ne disposent pas des mêmes moyens. José María Fidalgo a accès à TVE, au plateau de la matinale de la télévision publique, *Los desayunos de TVE* (1h12min17s – 1h13min41s) ; les travailleurs de Sintel, non, ou pas dans les mêmes conditions. Un journaliste se fait leur porte-parole mais la réponse du secrétaire général ne reçoit pas de contradiction :

Legítimamente protestan, porque dicen que no tienen un empleo adecuado, después de que su empresa quebró. Les ofrecieron empleos que ellos rechazaron y pues evidentemente no hago más que respetar su protesta pero ellos aceptaron la solución que este sindicato y la Unión General de Trabajadores consiguió para su colectivo.

¹⁷⁴ Franck Fischbach, *op. cit.*, p. 36.

Ainsi une version officielle peut-elle s'installer sans mal malgré les évidents arrangements avec la réalité. J. M. Fidalgo affirme que l'entreprise a fait faillite. Or ce n'est pas le cas. Elle a été menée à la faillite. Il explique qu'ils ont accepté les propositions de travail alors même que celles-ci n'ont jamais existé. Son collègue d'UGT, interrogé lui aussi par les médias à la veille du 1^{er} mai, laissait entendre le même message :

La mayoría de los trabajadores de Sintel eran de Comisiones pero conjuntamente con UGT se negociaron una... una serie de, de cuestiones sumamente especial porque era un tema especial para buscar en principio las recolocaciones en empresas subcontratadas de Telefónica pero bueno ellos han... han seguido sin querer apuntarse a las empresas que les habían ofrecido la recolocación como consecuencia de aquel acuerdo que se firmó entre el Gobierno y Telefónica y los sindicatos.

Après un premier *cut*, qui permet d'offrir le contrepoint donné par un travailleur de Sintel, il insiste :

Vamos a ver, ellos no optaron a la recolocación en aquellas empresas, no quisieron optar, no optó prácticamente nadie, algunos sí, pero muy poquitos.

Après un second *cut*, où les propos du responsable syndical sont à nouveaux démentis, il confirme ses déclarations tout en cédant à l'énervement :

Es que no pasó por el INEM porque era un acuerdo específico entre Telefónica el Gobierno y los sindicatos, no era una oferta de empleo que pasaba por el INEM, sino que era directamente... eso es obvio, eso es querer poner una cortina de humo a lo que ha pasado en realidad. Se han equivocado y bueno como consecuencia de eso están en una situación..., pues muy mala situación.

Mais surtout, il ajoute qu'ils se sont trompés. Or, se sont-ils vraiment trompés ? N'ont-ils pas plutôt résisté ? Se tromper aurait consisté à ne pas savoir quel était leur destin. Or il leur était parfaitement connu. Avec le « Campamento de la Esperanza » ils ont résisté. À l'époque de la marche, ils n'en sont plus à résister mais à revendiquer ce contre quoi ils ont lutté, car le temps passe et les moyens de subsistance s'amenuisent. La guerre médiatique est aussi une guerre d'épuisement qui devait les mener à entrer dans ce monde des « subcontratas » où leur ont été offerts des « emplois précaires ». Les pelleteuses n'étaient plus là mais le processus de libéralisation de l'économie espagnole était en cours. L'objectif restait le même : les faire entrer dans ce régime de l'offre et de la demande permanente.

3.4. Renverser les discours officiels

Filmer politiquement revient alors à faire en sorte de changer notre regard et, par là, à renverser le discours dominant. *200 km.* le fait en offrant du temps au temps :

La durée, c'est le temps pour que quelque chose se transforme et d'abord qu'une relation se pose, s'installe, se développe entre le sujet (spectateur) et l'autre filmé (ce qu'il faut lui faire sentir, ce qui doit produire de l'affect, de l'émotion). Transformation, donc, et pour commencer transformation de la place qui est attribuée, assignée au spectateur et que le déroulement du film (c'est ce que l'on peut appeler fiction) a comme mission, le mot n'est pas trop fort, de faire se transformer, bouger, se déplacer. Cette durée, c'est ce qui manque. Ce ne sont pas tant les images qui manquent, que les images qui durent qui manquent.¹⁷⁵

Dans *200 km.*, le spectateur est successivement placé dans trois positions différentes. D'abord, lors du premier segment narratif, celui qui correspond au temps 1, il lui est difficile de comprendre car il est privé d'informations. Il se situe exactement au niveau des acteurs du mouvement qui découvrent au fur et à mesure de leur arrivée le cordon policier et s'aperçoivent qu'on leur interdit de continuer sans savoir pourquoi. Les mouvements brusques de caméra, les tremblements, le montage *cut* restituent quelque chose de leur incompréhension, de leur sentiment de peur et de leur agacement. La coupure avant le décrochage laisse ces éléments en suspens.

Ensuite, tout au long du *flash-back*, la proximité avec les marcheurs est maintenue. Ils sont filmés de près (en premier plan, en gros plan) et en mouvement (au moyen de travellings avant ou arrière, ou encore par des jeux de panoramique). De plus, les interviews ainsi que les scènes de groupes qui rythment la narration comblent les vides et dévoilent les stratégies du pouvoir en place. Ainsi sommes-nous invités à entrer dans une proximité physique et morale avec eux. Nous partageons leurs peines et leur indignation. Nous voyons à travers eux les conséquences des agissements des politiques. Nous sommes sommés de venir voir ce que l'on ne veut pas voir :

[*200 km.*] muestra y fija los rostros (ajados, cansados, cabreados, exaltados) de quienes sufren directamente los desequilibrios del engranaje económico y productivo para el que trabajan y, sobre todo, traza un recorrido muy poco complaciente por algunos de los rincones más siniestros de la a veces irónica sociedad del bienestar.¹⁷⁶

Enfin, lorsque nous retournons au Temps 1, soit après plus d'une heure, nous sommes désormais prêts à comprendre l'agitation, l'énervement et la violence du coup de bâton. La

¹⁷⁵ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁶ Manuel J. Lombardo, « Vengan a ver lo que no quieren ver. Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en 200 km. », in Alonso Crespo (coord.), *op. cit.*, p. 65.

mise à distance des images de télévision, rejetées à la toute fin du film n'en est que plus efficace : nous ne pouvons plus les voir comme des spectateurs innocents. Le documentaire a rempli ce manque dont parle J.L. Comolli, inhérent à la production d'un flot indistinct d'informations plus ou moins catastrophiques

3.5. Briser le silence

En donnant de la visibilité aux travailleurs, en leur laissant la parole, *El efecto Iguazú* et *200 km.* ont également dévoilé les atteintes portées liberté de réunion. Elle fut inscrite dans la Constitution de 1978, malgré la menace que représentaient les manifestations pour le contrôle de l'ordre public¹⁷⁷. En 1983, ce droit fondamental devait être précisé, par la « Ley orgánica de 15 de julio de 1983 ». En vertu de cette loi, une simple communication de la manifestation devait suffire pour que celle-ci soit considérée comme légale¹⁷⁸. Cette disposition revenait à donner le pouvoir aux citoyens :

La ley significaba un auténtico haraquiri del Gobierno y el establecimiento de la prioridad del derecho de los ciudadanos frente al derecho estatal a la defensa del llamado orden público en los últimos doscientos años.¹⁷⁹

Malgré tout, les autorités, arguant d'une volonté de défendre l'ordre public, n'hésitèrent pas à intervenir lorsque les manifestations gênaient le trafic, qu'elles étaient trop tardives, ou que des dégradations avaient été commises¹⁸⁰. Ne pouvant revenir sur la Constitution ni sur la loi de 1983, le gouvernement Socialiste de Felipe González promulgua la « La ley de Protección de la Seguridad Ciudadana de 1992 » et donna à la police pouvoir pour perquisitionner les domiciles de ceux identifiés comme meneurs de manifestations non autorisées. Ne pouvant pas interdire, ils optèrent pour dissuader.

200 km. donne une illustration très précise de ce cadre légal et de ses ambiguïtés. La marche fut planifiée et communiquée aux autorités locales, qui accueillirent les marcheurs ou leur fournirent des drapeaux. Par moment, on aperçoit également la police, chargée de les encadrer. La participation au 1^{er} mai fut également communiquée. En revanche elle fut interdite au motif d'un « exercice excessif du droit de grève »¹⁸¹. Cette mesure explique

¹⁷⁷ Rafael Cruz, *Protestar en España, 1900 – 2013*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 239.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 239.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸¹ Nous citons textuellement la conclusion de la sentence dictée par le Tribunal Supérieur de Justice de Madrid du 3 février 2003. Elle nous a été transmise par Adolfo Jiménez lors de nos échanges : « Todo ellos supone un

l'intervention des forces de l'ordre, sommées de contenir les travailleurs limogés de Sintel et l'intervention du délégué du gouvernement. Pourtant, on le constate, les forces de l'ordre n'intervinrent pas. Nous l'avons vu dans la partie précédente, Adolfo Jiménez connaît les lois et sait en jouer. Il était loin d'ignorer que le moindre geste de violence, en plus de les discréditer devait provoquer l'intervention des forces de l'ordre – au nom de la loi mentionnée plus haut –. En appelant au calme et à la non-violence, c'est le modèle « mou »¹⁸² qui s'imposa. On les laissa passer.

Cependant, une autre arme plus puissante agirait contre eux : le silence. Le gouvernement d'Aznar n'interdit pas la manifestation. Il considérait que ce n'était pas de son ressort. Dans *El Interregno*, un fragment de l'intervention de José María Aznar au Congrès est cité, suite à une interpellation de Gaspar Llamazares :

— Señor presidente, tiene usted capacidad y responsabilidad para solucionar el problema de Sintel, tiene a los trabajadores en la Castellana, por suerte más cerca, quizás los tenga en los palcos de esta cámara. Haga, haga algo por favor.

— Como sabe su señoría, Sintel no es una empresa pública es una empresa privada ; como sabe su señoría el Gobierno no tiene ninguna responsabilidad en la gestión de Sintel y como sabe su señoría el Gobierno no tiene porqué hacerse responsable de las condiciones en las cuales otro Gobierno privatizó Sintel ni mucho menos a quién privatizó ese Gobierno Sintel. Estamos con una empresa que está en suspensión de pagos, en la cual hay un expediente de regulación de empleos, y en lo cual hay que instar, y creo le corresponde al Gobierno el diálogo entre las partes, para que en un diálogo constructivo gestores y trabajadores puedan alcanzar un acuerdo de viabilidad, un plan de viabilidad, y si hay un plan de futuro para la empresa, un plan de viabilidad alcanzado por este acuerdo es cuando la administración, es cuando el Gobierno puede poner encima de la mesa unos instrumentos legales, las herramientas legales y todos los apoyos para intentar ayudar y lo que significa el plan de futuro de esa empresa. »

Le chef du gouvernement ne s'estime pas responsable. Pour lui, elle incombe au gouvernement de Felipe González qui a autorisé la vente de Sintel. De plus celle-ci est désormais une entreprise privée. Or Telefónica étant elle-même une entreprise en cours de privatisation, l'État n'est en rien l'interlocuteur privilégié des travailleurs. Tout au plus peut-il être un arbitre. C'est ainsi qu'il justifiait son silence.

ejercicio excesivo del legítimo derecho de manifestación en detrimento reiterado del legítimo derecho de la mayoría de ciudadanos puesto que las seis manifestaciones ya celebradas han servido de caja de resonancia de sus reivindicaciones – finalidad del derecho de reunión y manifestación –, sin que pueda utilizarse indefinidamente la vía pública y específicamente en la grandes ciudades en las que el entorpecimiento de la vida colectiva y en particular el referido al tráfico rodado puede tener repercusiones en cadena con imprevisibles consecuencias en la alteración de la normalidad ciudadana ». On retrouve dans cette décision les arguments expliqués par Rafael Cruz. Le droit de manifestation étant un droit garanti par la Constitution, il ne pouvait être limité qu'au motif d'une altération de l'ordre public. Le caractère inviolable de ce droit fut d'ailleurs reconnu trois ans plus tard par le Tribunal Constitutionnel.

¹⁸² « La concepción legal de la manifestación como un derecho de los ciudadanos, la intervención judicial determinante y la aplicación de un modelo blando de control policial en la mayoría de las experiencias, redujo de forma ostensible el número de convocatorias prohibidas, hasta el punto de no pasar de dos en 1997, tres en 1998, (...) », Rafael Cruz, *op. cit.*, p. 243.

Cependant, les travailleurs s'étant attirés la sympathie des médias, il fallait une manœuvre pour les faire disparaître. Les promesses intenable d'août 2001 y réussirent. Il est facile de comprendre pourquoi, après 178 jours d'occupation, tous avaient eu envie d'y croire. La liberté de réunion ne fut ainsi jamais remise en compte frontalement. La Constitution était sauve. Les libertés aussi. Qu'en était-il du fonctionnement de la démocratie ? Les soupçons de financement illégal de campagne, la corruption, l'entente entre hommes politiques et directeurs de grandes entreprises, c'est tout cela qu'on avait intérêt à faire disparaître, ou à faire taire. Le film le remet sur la place publique.

Chapitre 4 : Raconter, réécrire, refaire

l'histoire

Raconter, réécrire, refaire l'histoire, n'est-ce pas le lot de tout film ? Les documentaires reprennent trois modèles narratifs différents : soit ils suivent les canons habituels des récits de fiction – des personnages se mettent en quête de quelque chose, ils convoitent un « objet », le désir étant le moteur de leur action – (*El efecto Iguazú, 200 km., El astillero (Disculpen las molestias)*) ; soit ils copient le modèle du reportage : il n'y a plus de personnages en quête de quelque chose mais un récit dont le but est de faire la lumière sur une situation donnée ou une histoire passée (*Portmán, a la sombra de Roberto, Flores de luna*) ; soit encore ils se détachent à la fois du reportage et du récit de quête pour privilégier des formes d'errance – en allant vers les autres ou en les laissant venir, des coïncidences surgissent et des recoupements apparaissent – (*La mano invisible, Veinte años no es nada, 15M Libre te quiero*).

La réécriture, quant à elle, suppose soit d'avoir un support premier, soit que l'on prenne le mot « écriture » dans un sens métaphorique. Nous exploiterons ces deux possibilités.

La mano invisible est un film étrange. Au premier abord, nous pouvons légitimement nous demander quel en est le sujet. Cette très brève reprise de l'occupation du Paseo de la Castellana, suivie d'une longue répétition de la marche vers Madrid, pose question, le rappel des épisodes antérieurs occupant une durée de 30 minutes, soit 1/3 du film. Dans le cas de *El efecto Iguazú*, nous avons à peine une simple allusion au « Campamento de la Esperanza ». Pour ce qui est de *200 km.*, Isadora Guardia refait le film : comme dans le documentaire de Discusión¹⁴, le récit débute la nuit, au moment où les travailleurs de Sintel s'apprêtent à initier leur marche, et termine dans l'incompréhension, suite au coup de bâton. Bien que la réalisatrice raconte de manière plus concise et sans opérer de décrochage temporel, la séquence s'apparente à un *remake*. En effet, elle s'est inspirée de la façon dont le film retrace les gestes quotidiens, la fatigue, les ampoules. Elle fait également une large place aux témoignages. Les marcheurs sont pris en plan serré, ils regardent la caméra et semblent s'adresser à elle comme si elle était un interlocuteur privilégié. Pourquoi sacrifier 30 minutes

de son propre temps à un événement déjà narré, déjà connu ? Une partie de la réponse est dans la date. *La mano invisible* prolonge immédiatement *200 km*. Le film du collectif *Discusión*¹⁴ fut tourné dans les dix jours précédant le 1^{er} mai 2003 ; celui de la réalisatrice au mois de juin 2003, au moment des élections municipales de Madrid. À peine leur action fut-elle délégitimée, les travailleurs limogés de Sintel repartirent à nouveau au combat. *I. Guardia* installe une continuité, elle nous signifie qu'il n'y pas de rupture entre les deux événements qui, au demeurant, sont contemporains. Cependant, elle lui donne un tout autre sens. En élargissant le spectre des restructurations, elle se fait lanceur d'alerte.

15M Libre te quiero est une réécriture d'une autre espèce. Patino ne reprend pas un texte préexistant. Le mot réécriture est à comprendre de manière métaphorique. Les acteurs du mouvement, pourrait-on dire, ont écrit l'histoire, une histoire souvent relatée de la même manière : le 15-M est né à la veille des élections municipales ; l'action de la police contre des manifestants a engendré un mouvement de protestation plus ample grâce à un appel lancé sur les réseaux sociaux ; il s'est alors développé, suivant ainsi la vague des occupations déclenchée par les Printemps arabes. Des journaux, des revues ou d'autres films – *La plaza, la gestión del movimiento*, par exemple – reprennent ces épisodes dans cet ordre. Patino, lui, a réécrit cette histoire à sa manière, altérant l'ordre des épisodes. Il commence au 8 juin pour revenir en arrière, aux premiers moments de l'occupation, au mois de mai. Alors qu'il montre le mouvement à son apogée, soit dans le courant du mois de juin, il anticipe l'épisode à venir des Marches Indignées, qui eurent lieu en juillet. Enfin, au milieu du film, alors que nous sommes encore au mois de juin, il insère un épisode d'affrontements avec la police ayant lieu en août. Il fait tout cela en ne laissant que des traces très discrètes de ces altérations. Il appartient au spectateur de se repérer. Patino réécrit le mouvement pour en faire le récit d'une renaissance permanente. De cette façon lui aussi tourne son film vers le futur.

1. *La mano invisible*, réécriture de l'Espagne du « tout va bien ».

La mano invisible offre des différences notables avec les films de P. J. Ventura et de *Discusión*¹⁴. *El efecto Iguazú* et *200 km.*, tout en montrant de nouvelles formes de lutte (l'occupation, la marche), laissaient entrevoir que les revendications des travailleurs avaient

quelque chose de désuet¹⁸³. La nostalgie de la lutte syndicale coexiste avec le constat de ses échecs. Or, Isadora Guardia abandonne cette nostalgie pour tourner sa caméra vers le présent.

1.1. Le cas particulier des *flash-back* dans *La mano invisible*

La première différence entre les films, la plus fondamentale à notre sens, tient à la mise en récit. *El efecto Iguazú* peut être considéré comme un film *flash-back* – celui-ci occupant la quasi-totalité du récit. *200 km* également. Les dix minutes qui suivent le moment du retour au temps premier servent pleinement le propos du film qui est d’offrir du temps au temps, en opposition à l’oubli permanent. Les quelques plans sur les pelleteuses allaient exactement dans le même sens. Le film construit ce qui dans la réalité extra-filmique a été détruit en quelques heures. 180 jours de résistance pour quelques heures de destruction. Une seconde d’énervement et deux ans d’attente, terminés par 8 jours de marche, s’évanouissent. Ces deux films donnaient une existence à une idée jusqu’alors latente, verbalisée par A. Jiménez dans *La mano invisible* (43min50s) :

Los miles de personas que estamos hoy aquí, los miles de personas de otras ciudades, de otros países europeos, de otros continentes, somos el germen de una nueva sociedad que más pronto que tarde tendrá que desarrollarse. De lo contrario el mundo, esta sociedad, que quieren construir, será para las nuevas generaciones una selva donde solo imperará la ley de la jungla.

P. J. Ventura et Discusión¹⁴ avaient choisi de filmer ce germe dont parle A. Jiménez. Le premier en filmant une improbable ville dans la ville, les seconds en filmant à rebours. La nouvelle société qu’ils évoquent est en réalité un mythe ancien, celui d’un syndicalisme combattant, défendant coûte que coûte les acquis des travailleurs et prêt à renverser l’ordre établi ou pour le moins à le subvertir. I. Guardia, elle, filme la loi jungle, l’autre nom de la loi du marché.

¹⁸³ Un des témoins de *200 km*. formule cette idée en ces termes : « En algún momento llegaron a expresar « y a los demás se les recolocarán », y la gente hizo « wuuuu », porque no queríamos esas recolocaciones en las empresas del sector porque eran las subcontratas, eran las empresas basura, con empleo basura, con contratos precarios, a los cuales nos habían querido echar desde hace más quince años Telefónica, porque lo que tiene Telefónica y la raíz del problema de SINTEL desde hace mucho tiempo, es que es la única empresa de telecomunicaciones que trabaja para Telefónica de este país que no tiene las condiciones súper precarizadas y súper reducidas. Éramos la única empresa que conservaba las conquistas de los trabajadores de los últimos treinta años y entonces había que acabar con el último bastión de la clase obrera, en este momento, porque en este momento la clase obrera no reivindica, simplemente resiste, SINTEL resiste, resiste a los recortes, SINTEL es un ejemplo de cómo se resiste en esos recortes, no hay nada más, tampoco hay que mitificarla. »

Les deux *flash-back* du documentaire d'Isadora Guardia sont placés à l'entame du film. Le premier est court, il dure un peu plus de trois minutes (52s à 4min20s). Il nous resitue très exactement le 3 août 2001, au moment du vote qui décida de la levée du camp, en pleine euphorie. Ce remontage d'images a pour but essentiel d'introduire les propos critiques d'un homme qui prophétise, en 2001 :

Si hubiéramos unificado todo, en una misma empresa, todos juntos, yo no tendría que estar ahora diciendo: cojo esta oferta, me espero a otra, no sé cuál va a ser buena, no sé cuál no, si yo hubiera ido ya a una empresa que era la que yo quería yo no tenía porqué..., me hubiese ido contento y bien. Así es que los problemas van a empezar ahora. Me entiendes ahora eso de...

Et les problèmes ont effectivement commencé là, une fois actée la disparition de Sintel au moyen des promesses de reclassement.

Ce premier *flash-back* se rattache au présent des opérations de filmage en deux temps. Nous avons d'abord un plan sur un jardin d'enfant, qui se trouve à l'endroit où, deux ans auparavant, Adolfo Jiménez et ses compagnons avaient édifié le camp. I. Guardia rejoue la scène de l'oubli, les pelleteuses en moins. Elle filme l'absence de traces. Ensuite nous suivons Valeriano Aragonés et ses compagnons, venus à la rencontre des ex employés de NICAS (Nitratos de Castilla), à Valladolid, où se trouvait également un des dépôts de Sintel.

Le second *flash-back* (10min41s y – 38min32s), s'inscrit dans la continuité du constat d'échec fait par les employés de NICAS. Comme nous l'avons indiqué plus haut, I. Guardia rejoue l'épisode de la marche pour montrer les impasses de la lutte syndicale. D'ailleurs, une fois l'analepse terminée, nous assistons à l'assemblée des travailleurs de Piaggio, victimes eux aussi d'un plan social. Au cours d'un des échanges, un jeune homme prend la parole et confirme l'orientation du film :

Una empresa como Piaggio (en la que estaba Julián Cabalillo) que por razones productivas se traslada a otra zona con ayudas de la Unión Europea de la Comunidad de Madrid, porque va a ser la hostia, en dos años la cierran porque no hay mercado. Una empresa como Sintel, en una época como esta, de crecimiento de las nuevas tecnologías y de las comunicaciones, entre tejemanejes del Gobierno y de las empresas va a pique. En la zona Sur de Madrid, en Leganés, la Erikson, se va..., sus contratos se van desestructurando en empresas como Salmina y tal. Los sindicatos, los tres ejemplos, ejercen su responsabilidad porque claro hay que intentar hacer acción sindical desde luego, cuando son lentes tienes que hacer el mejor acuerdo posible, para evitar encima males mayores, ejercen responsabilidad a (...) como se llama esto, a la deslocalización, a la desestructuración y al final cierran otra vez. Pero es que a mí lo que me cabrea realmente no es que la patronal o que el mercado ejerza así, que para eso es para lo que se ha montado, a mí lo que me jode es que tengamos que hacer estas orlas de buenas prácticas sindicales productivas con experiencias tan frustrantes. No tenemos casi referencias ya de acciones sindicales, no que acaben bien, en un buen acuerdo, sino que se puedan mantener en el tiempo.

« No tenemos casi referencias ya de acciones sindicales, no que acaben bien, en un buen acuerdo, sino que se puedan mantener en el tiempo. », affirme-t-il. Le film est là, dans ce constat. Les événements auxquels il est fait référence dans les deux *flash-back* apparaissent dans le film comme autant de déboires. Le changement est radical : alors que précédemment ils avaient servi à montrer des manifestations de résistance, là ils sont comme l’aveu d’une impuissance.

1.2. Une construction par accumulation

Aussi, ne sera-t-on pas surpris de voir que la suite du film procède par accumulation. À partir du retour au temps 1, soit à 38min32s, le film enchaîne les déplacements des ex-travailleurs de Sintel depuis leur camp de base situé à Orcasitas. Soit ils se déplacent vers des entreprises où ont lieu des plans sociaux, soit vers des lieux où se déroulent des manifestations résultant de ces mêmes plans sociaux, soit encore vers les meetings des différents candidats en campagne, soit enfin vers des lieux où ceux qui détiennent le pouvoir sont interpellés :

<i>Entreprises en plan social</i>	Piaggio (Arganda del Rey)	Panrico (Villaverde, Madrid)	
<i>Manifestations d'entreprise menacées d'un plan social</i>	Telefónica (Madrid)	Agencia EFE (Madrid)	
<i>Manifestations à caractère politique</i>	« Asamblea contra las Globalización Capitalista y la Guerra » (Madrid)		
<i>Candidats en campagne</i>	Trinidad Jiménez (Madrid)	Esperanza Aguirre (centre de Madrid)	Meeting du PP
<i>Entrevues avec dirigeant</i>	d'Alberto Ruiz Gallardón, président de la Communauté Autonome de Madrid et candidat à la mairie de Madrid		
<i>Manifestation devant les institutions</i>	Devant le Parlement (Madrid)		

Le film, dans cette accumulation, abolit complètement le passage du temps, la succession des jours, les menues habitudes, le pouvoir d'organisation. Tout est opportunisme. Les travailleurs de Sintel courent après qui voudra bien leur prêter une oreille attentive, quand bien même s'agirait-il d'un candidat de droite. Ils courent après quelques secondes

d'inattention. Le documentaire recense les entreprises engagées dans les plans sociaux. Il acte la loi de la jungle.

Le film d'Isadora Guardia ne fait pas acte de ressaisissement mais bien d'effacement. La quantité de plans sociaux énoncée au générique de début défie l'imagination. Pour l'année 2003 nous sont donnés les chiffres suivants :

Telefónica	15000	trabajadores afectados
Auna	750	trabajadores afectados
Avanzit	2000	trabajadores afectados
Siemens	250	trabajadores afectados
Valeo	402	trabajadores afectados
Planeta	62	trabajadores afectados
Toar	25	trabajadores afectados
Tyco Microser	310	trabajadores afectados
WallStreet Institute	46	trabajadores afectados
Puigneró	120	trabajadores afectados
Campesa	50	trabajadores afectados
Electrolux	135	trabajadores afectados
Sogecable	78	trabajadores afectados
Vía Digital	250	trabajadores afectados
Agencia EFE	22	trabajadores afectados
Julia Tours	188	trabajadores afectados
Iberdrola	3168	trabajadores afectados
Renfe	1500	trabajadores afectados
BSCH	1500	trabajadores afectados
BBVA	1200	trabajadores afectados
Seat	9000	trabajadores afectados
Aceralia	6000	trabajadores afectados
Ford	418	trabajadores afectados
VICASA	80	trabajadores afectados
Textil-Lorca	113	trabajadores afectados
Trillo-Alcaraz	168	trabajadores afectados
Grupo Repsol	380	trabajadores afectados
Paduana	80	trabajadores afectados
Cocacola	167	trabajadores afectados

On pourra se demander quel est le sens de cette liste, quelle est sa légitimité. Est-elle exhaustive ? Quand bien-même le serait-elle, que savons-nous exactement des conditions dans lesquelles ces travailleurs ont été limogés ? Pour quelles raisons ces entreprises licencient ? D'ailleurs, licencient-elles où s'agit-il de départs à la retraite anticipés ? Ces entreprises ferment-elles ou relocalisent-elles ? Cette liste laisse imaginer que, potentiellement, le film d'Isadora Guardia était infaisable, son sujet étant incommensurable.

1.3. 2003 : la main invisible d'Aznar

Pour comprendre l'intérêt de ce document et la façon dont il interroge les politiques publiques, il faut prendre en compte son contexte. Le film est tourné en 2003. À cette date, José María Aznar en est à sa septième année de mandat. Ce dernier répétait à l'envi « España va bien »¹⁸⁴. De fait, d'un certain point de vue, tout allait bien. Dès ses premières années de gouvernement l'économie marchait bon train : environ 3% de croissance annuelle¹⁸⁵ à une période où d'autres pays plafonnaient à 0,4%. La croissance fut accompagnée d'une diminution du chômage. Le pays inaugurait alors, de l'avis de tous, une période de paix sociale¹⁸⁶. Des accords avec les syndicats furent signés qui permirent d'arriver au plus bas taux de grève jamais enregistré pendant la démocratie¹⁸⁷. Fort de ces résultats, le gouvernement commença une politique de réduction de la dette publique pour être en conformité avec le Pacte de Stabilité. Le résultat, au sortir de la première législature, était plus que brillant et l'avenir, électoral, s'annonçait heureux :

De manera que al agotar la legislatura, el Partido Popular se encontraba en una envidiable posición para alcanzar la mayoría absoluta. En el interior, todas las exigencias de Maastrich se habían cumplido, el déficit y la deuda se habían reducido, las cuentas de la Seguridad Social

¹⁸⁴ « "España va bien" fue el eslogan que imperó durante los ocho años de las legislaturas populares —1996-2004— cuando España crecía más que sus socios en términos reales, aumentaba la ocupación y reducía su déficit público. », Miguel Ángel Fernández Ordoñez, « España va bien! », *El País*, 04/07/2014. https://elpais.com/elpais/2014/07/31/opinion/1406808682_808917.html [Consulté le 23.07.2018].

¹⁸⁵ « Pero lo más característico de la etapa posterior a 1996 fue que la comparación de España con los llamados países centrales de Europa resultó claramente más positiva, como se aprecia en los datos que ofrecieron Francia, Alemania y, sobre todo, Italia, más cercana a nuestro país en magnitudes macroeconómicas. Junto con Irlanda, España fue el país europeo occidental que más creció, y lo hizo de una forma indudablemente sana según los criterios de los especialistas. La tasa de crecimiento anual fue, en efecto, del 3 por ciento, una cifra notable en comparación con la propia historia económica española en el siglo XX —habitualmente en torno al 2 por ciento—. Pero los porcentajes también eran positivos en relación con la media europea de la época, pues estuvo por delante en un 1,2 por ciento. El crecimiento se puede describir como « sano » porque se alcanzó con una relativa contención de precios, aun manteniendo un diferencial con el resto de Europa y con disciplina en el sector público. », Javier Tussell, *El aznarato, 1996 – 2003*, Madrid, Santillana, 2004, p. 102.

¹⁸⁶ Miguel Matorell, Santos Juliá, *Manual de historia política y social de España (1808 – 2011)*, Barcelona, RBA, 2012, p. 466.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 466.

se habían saneado, el Estado de bienestar consolidado, se habían creado millón y medio de puestos de trabajo y el crecimiento económico se resistía a bajar del 3% de su tasa anual.¹⁸⁸

La seconde législature, du strict point de vue économique, ne devait pas démentir la tendance. La croissance annuelle se maintint entre 3,1% et 2,3% entre 2000 et 2003¹⁸⁹. L'Espagne restait au-dessus de la moyenne européenne. L'emploi poursuivit une dynamique d'augmentation et le chômage se rapprocha des chiffres de ses voisins européens. Il était d'environ 11% contre 9% en Allemagne à la même époque¹⁹⁰. Par ailleurs les comptes publics restèrent à l'équilibre et ceux de la Sécurité Sociale affichèrent même un solde positif¹⁹¹.

Mais, d'après Javier Tussell, ces chiffres positifs ne pouvaient occulter les nuages qui se profilaient à l'horizon. La croissance espagnole était en grande partie soutenue par les Fonds Européens, à hauteur de 1% du PIB¹⁹². Ceci signifiait que si l'Espagne ne mettait pas en place les conditions d'une croissance propre, la disparition des aides entraînerait une réapparition des faiblesses de l'économie espagnole. Problème très significatif, signalé dès 2003 par l'historien, la croissance économique était soutenue par le secteur de la construction qui devait entraîner l'Espagne dans la spirale d'une bulle immobilière :

España consume más cemento que Alemania, que tiene el doble de habitantes y todavía tiene ante sí la herencia de la reunificación. El « boom » de la construcción ha hecho crecer el crédito hipotecario más de un 22%, lo que revela el fuerte endeudamiento de las familias y la caída de su ahorro. Existe una potencial « burbuja inmobiliaria » que puede estallar en cualquier momento.¹⁹³

La baisse des taux d'intérêt, la facilité d'emprunt qui a encouragé les prêts à la consommation autorisaient à cette date-là plus grande inquiétude en cas de crise, d'autant que les emplois créés durant la période étaient de faible qualité¹⁹⁴. J. Tussell, en 2003, s'exprimait prudemment. La suite des événements lui a donné tristement raison.

Fait plus important en relation avec le film d'I. Guardia, dès la première législature, l'historien signalait que si le gouvernement de J. M. Aznar avait poursuivi une politique de privatisation amorcée dès la Transition et poursuivie par les gouvernements socialistes, cette

¹⁸⁸ *Ibid.*, 469.

¹⁸⁹ Javier Tussell, *El aznarato*, *op. cit.*, p. 422.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 423.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 423.

¹⁹² *Ibid.*, p. 423.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 425.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 425.

même politique entrain en contradiction avec les principes affichés de libéralisation de l'économie :

Pero el aspecto más criticable [de las privatizaciones] reside en que las cinco grandes empresas vendidas (Repsol, Telefónica, Tabacalera, Endesa, Argentaria) mantuvieron a los mismos presidentes antes y después de la privatización. Todos ellos procedían del mundo financiero y no de la economía productiva, con la excepción de algún político; además y, sobre todo, estos hombres tenían vinculaciones personales de amistad con el propio presidente del Gobierno o con los núcleos de dirigentes de la política conservadora. En este sentido no hubo secretos.¹⁹⁵

Rappelons-nous la liste en début de film : les noms de Repsol et de Telefónica y figurent. Concernant Telefónica, J. Tussell précise :

Un futuro presidente de esas cinco empresas –pero que optaba, preferentemente a otra–, negó en privado que se le fuera a conceder, « porque esas cosas se dan a los amigos ». En efecto, alguien con más relación directa con la cúspide del poder –Juan Villalonga–, se haría con ella: se trataba de Telefónica. Se afirmó que los presidentes de esas empresas eran, simplemente, gestores que estaban en el mercado, pero esa frase contradice la afirmación de una de las personas que proporcionó el mayor número de nombres, pues él mismo reconocía haber puesto en contacto a los dirigentes del Partido Popular con los medios económicos.¹⁹⁶

Telefónica fut donc sacrifiée sur l'autel de l'économie pour favoriser un groupe de privilégiés et un au mépris de l'intérêt économique lui-même :

Es preciso añadir que, cuando se produjo la privatización, las empresas no generaban pérdidas al Estado sino que aportaban sustanciosas ganancias y que, con frecuencia, las fusiones y concentraciones de empresas también contribuyeron a alterar el panorama de la empresa española.¹⁹⁷

Sintel fut sacrifiée en 1996, vraisemblablement pour des raisons plus politiques qu'économiques, Telefónica le fut définitivement en 2003, avec un plan de restructuration affectant 16.000 personnes. Le film est fait à ce moment-là, à l'heure où les prophéties d'Adolfo Jiménez se réalisent : la suppression des 1800 emplois de Sintel n'était que le prélude à une restructuration majeure qui devait affecter toutes les entreprises, mais dans un sens différent de celui qu'on pouvait imaginer. Le titre du film, *La mano invisible*, prend ici un tour ironique. L'expression fait référence à Adam Smith que le film cite de cette façon :

«... en cherchant à satisfaire leurs propres intérêts, tous les individus sont guidés par la main invisible, qui permet d'obtenir le meilleur objectif social possible. »

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

Que doit-on entendre par l'expression « la main invisible » ? En mettant en relation le titre, ce texte et la liste des plans sociaux, il est licite d'imaginer que la « main invisible » renvoie à un plan organisé de libéralisation de l'économie. L'expression serait alors synonyme de « laisser faire ». Le marché déciderait par lui-même. Si cette interprétation est juste, alors l'expression positive, mais complètement décontextualisée, de « meilleur objectif social possible » aurait un caractère amer, car comment considérer comme « meilleur objectif social possible » les milliers de renvois, conséquence des plans sociaux ? Une autre interprétation dérive du bilan que nous venons de faire de la politique de J. M. Aznar durant ses huit années de gouvernement. L'attitude d'un exécutif décidé à d'abord satisfaire les intérêts d'un groupe réduit de personnes irait à l'encontre du « meilleur objectif social possible », où tout un chacun, en participant à l'économie, participe au bien commun. Le paragraphe dans son entier – que cite le film de manière tronquée – disait en effet :

Mais le revenu annuel de toute société est toujours précisément égal à la valeur échangeable de tout le produit annuel de son industrie, ou plutôt c'est précisément la même chose que cette valeur échangeable. Par conséquent, puisque chaque individu tâche, le plus qu'il peut, 1° d'employer son capital à faire valoir l'industrie nationale, et 2° de diriger cette industrie de manière à lui faire produire la plus grande valeur possible, chaque individu travaille nécessairement à rendre aussi grand que possible le revenu annuel de la société. À la vérité, son intention, en général, n'est pas en cela de servir l'intérêt public, et il ne sait même pas jusqu'à quel point il peut être utile à la société. En préférant le succès de l'industrie nationale à celui de l'industrie étrangère, il ne pense qu'à se donner personnellement une plus grande sûreté ; et en dirigeant cette industrie de manière à ce que son produit ait le plus de valeur possible, il ne pense qu'à son propre gain ; en cela, comme dans beaucoup d'autres cas, il est conduit par une main invisible à remplir une fin qui n'entre nullement dans ses intentions ; et ce n'est pas toujours ce qu'il y a de plus mal pour la société, que cette fin n'entre pour rien dans ses intentions. Tout en ne cherchant que son intérêt personnel, il travaille souvent d'une manière bien plus efficace pour l'intérêt de la société, que s'il avait réellement pour but d'y travailler. Je n'ai jamais vu que ceux qui aspiraient, dans leurs entreprises de commerce, à travailler pour le bien général, aient fait beaucoup de bonnes choses. Il est vrai que cette belle passion n'est pas très commune parmi les marchands, et qu'il ne faudrait pas de longs discours pour les en guérir.¹⁹⁸

Dans le texte d'A. Smith, la « main invisible » désigne plutôt cette sorte d'inconscient collectif qui se manifeste lorsque des individus isolés travaillent dans le même sens, contribuant à la bonne marche générale de la société. J. M. Aznar, en pratiquant une politique de privatisation abusive, allant à l'encontre du bon développement de l'économie, en serait le perturbateur. Il irait à l'encontre même de cette demande qui s'exprime à longueur de manifestation : tous les citoyens réclament du travail.

¹⁹⁸ Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Paris, Flammarion, 1991, tome II, p. 42, 43.

Ainsi, le documentaire d'I. Guardia s'éloigne-t-il des films auxquels au début elle fait référence, pour devenir une réaction épidermique à une politique qui menaçait en profondeur le principe même de démocratie, où les élus, suppose-t-on, travaillent pour la nation et non en fonction d'intérêt privés. En mettant en scène cette itinérance de par les sites où ont lieu les politiques de restructuration, le film devient un anti-portrait de l'Espagne de 2003 en 2003. La redondance compte. Le film ne prend pas position à distance. En 2003, à l'heure où tout le pays se réveille au son de « España va bien », I. Guardia dresse une liste qui témoigne d'un processus d'érosion dont les victimes, à court terme, sont les travailleurs mis à au chômage et, à long terme, l'édifice démocratique lui-même.

2. *15M Libre te quiero* : re-présenter le 15-M

La structure temporelle de *15M Libre te quiero* pose de nombreuses questions. La façon dont il déroule les séquences et les ordonne bouleverse la chronologie effective des faits. Documentaire sans aucune volonté didactique, le film prend des libertés avec le déroulement des événements. D'après les indices que nous pouvons identifier tout au long du film – il s'agit bien d'indices et non de dates précises – la première séquence qui ouvre le film se déroule le 9 juin, trois semaines après le début de l'occupation ; la séquence de l'évacuation, située au centre du film, appartient vraisemblablement au mois d'août, soit après le début des « marches indignées » qui pourtant nous sont montrées après.

Le fait de commencer par une image d'opposition avec la police, de placer l'épisode des violences policières au centre du récit pour revenir, à la fin du film vers le cœur du mouvement, a un impact fort en termes narratifs. Ces séquences sont placées à des endroits stratégiques. Par ce choix, le film privilégie l'émotion à l'information.

2.1. Chronologie des faits

Restituons d'abord la chronologie des faits. Le mouvement démarre le 15 mai 2011, suite à la convocation du groupe ¡Democracia Real Ya!, décidé à se servir des élections municipales du 22 mai pour organiser un mouvement de contestation¹⁹⁹. La manifestation réunit des milliers de personnes, qui marchent entre Cibeles et la Puerta del Sol. Elle se termine par des affrontements avec la police, intervenue en réponse à des dégradations du

¹⁹⁹ « La manifestación de 'Indignados' reúne a varios miles de personas en toda España », *El País*, 15/05/2011. <https://elpais.com/elpais/2011/05/15/actualidad/1305447428_850215.html> [Consulté le 24.07.2018].

mobilier public, et par l'arrestation de 24 personnes. Le 16, le lendemain, une centaine de jeunes gens décident de camper Puerta del Sol dans l'intention de poursuivre les manifestations de la veille²⁰⁰. Le mouvement ¡Democracia Real Ya!, relayé par d'autres, veut utiliser la répression pour faire entendre que les politiques ne les représentent pas. Pour générer une vague d'adhésion, ils utilisent le fait que le gouvernement Zapatero est décidé à appliquer les mesures d'austérités imposées par l'Europe²⁰¹. Le 17 mai, une première évacuation du camp a lieu au petit matin. Quasi immédiatement, un autre groupe de jeunes gens se rassemble Plaza de Castilla, face au tribunal, pour exprimer son soutien à ceux qui viennent d'être arrêtés. Dans l'après-midi, toujours à l'initiative des réseaux sociaux, la Puerta del Sol est à nouveau occupée par quelque 3500 personnes²⁰². Par la suite, entre le 18 mai et les jours suivants, malgré les menaces d'évacuation et malgré les interdictions réitérées de la part de la Junta Electoral Provincial²⁰³, la place s'organise, en même temps qu'en plusieurs villes d'Espagne d'autres places sont occupées. L'importance de la manifestation oblige le gouvernement à agir prudemment et à patienter jusqu'au 22, date à laquelle le mouvement devait se dissoudre. En quelques jours, le 15-M venait de secouer tout le système²⁰⁴. Le 22 mai, les occupants de la place votent pour rester jusqu'au 29²⁰⁵ et continuent d'organiser une multitude d'assemblées. Le 27, le mouvement est secoué par l'évacuation brutale de la Plaça de Catalunya par les Mossos d'Esquadra²⁰⁶. Le 29 mai, qui avait été désigné comme le jour où le camp devait être démonté, une nouvelle assemblée est formée et vote pour le maintien du campement²⁰⁷, toujours dans un contexte de menace d'évacuation²⁰⁸. À partir de cette date, de nombreux débats sont organisés dans les assemblées pour envisager une autre façon de

²⁰⁰ S. Saleh, « acampada juvenil en Sol en favor de la « dignidad frente al maercado », *El País*, 16/05/2011, <https://elpais.com/elpais/2011/05/16/actualidad/1305447428_850215.html> [consulté le 24.07.2018].

²⁰¹ José Luis Moreno Pestaña, « Le mouvement du 15-M : social et « libéral », générationnel et « assembléiste ». Un témoignage », *Savoir/Agir*, 2011/3 (n° 17), p. 113-118. <<https://www.cairn.info/revue-savoir-agir-2011-3-page-113.htm>> [consulté le 24.07.2018].

²⁰² « “Somos ciudadanos y tenemos derecho a indignarnos” », *El País*, 17/05/2011. <https://elpais.com/elpais/2011/05/17/actualidad/1305620217_850215.html> [Consulté le 24.07.2018].

²⁰³ Héctor Juanadey, « La Junta Electoral Provincial desautoriza la concentración en Sol », *Público.es*, 18/05/2011. <<https://www.publico.es/espana/junta-electoral-provincial-desautoriza-concentracion.html>> [Consulté le 24.07.2018].

²⁰⁴ Joseba Elola, « El 15-M sacude el sistema », *El País*, 22/05/2011. <https://elpais.com/diario/2011/05/22/domingo/1306036353_850215.html> [Consulté le 24.07.2018].

²⁰⁵ Vicky Montero, « Los Indignados de Sol pasan del 22-M », *RTVE.es*, 22/05/2011. <<http://www.rtve.es/noticias/20110523/indignados-mantiene-campadas-durante-jornada-electoral/433957.shtml>> [Consulté le 24.07.2018].

²⁰⁶ « Dura carga policial en el desalojo temporal de la plaza Cataluña de Barcelona para limpiar », *Cadenaser.com*, 27/05/2011. <http://cadenaser.com/ser/2011/05/27/espana/1306453815_850215.html> [Consulté le 24.07.2018].

²⁰⁷ Sara España, Pere Ríos, Ana Teruel, « Las asambleas del 15-M votan seguir las acampadas en Madrid, Barcelona y Sevilla », *El País*, 30/05/2011. <https://elpais.com/politica/2011/05/29/actualidad/1306700965_211745.html> [Consulté le 24.07.2018].

²⁰⁸ Sara España, « El Gobierno regional exige a Interior el desalojo de Sol », *El País*, 27/05/2011. <https://elpais.com/elpais/2011/05/27/actualidad/1306484221_850215.html> [Consulté le 24.07.2018].

poursuivre le mouvement. L'option de l'occupation s'épuisant, les participants songent à s'implanter dans les quartiers de Madrid et dans les autres villes du pays, de manière à continuer à faire vivre les multiples propositions qui ont été faites durant les semaines précédentes²⁰⁹. Le 7 juin, une nouvelle assemblée décide que le 12 le camp sera levé à midi. Le 9 juin, les occupants de la Puerta del Sol se réunissent devant le bâtiment du Congrès, rue Floridablanca, pour s'opposer à la nouvelle réforme de la « negociación colectiva »²¹⁰ et réitèrent leurs protestations les jours suivants²¹¹.

Le 12 juin, les occupants de la place mettent un point final à l'occupation de la Puerta del Sol²¹². Cependant le 15-M se prolonge avec les « marchas indignadas » qui partent des différentes villes espagnoles pour converger vers Madrid²¹³. Le mouvement connaît une éphémère redite en août 2011, quand la police évacue, à 15 jours de la visite du Pape, une vingtaine d'occupants revendiquant la continuité du 15-M. Cette action provoqua en quelques heures des manifestations de solidarité qui, pourtant, ne se traduisirent pas par une réactivation de l'occupation²¹⁴.

2.2. La chronologie du film

À l'évidence, le film de B. Martín Patino ne respecte en rien cette chronologie. Nous l'avons dit, le film n'a aucune ambition didactique.

D'après ce que nous avons pu en voir au fil de notre enquête sur internet, dépositaire d'une riche mémoire photographique et vidéo, les images du début correspondraient à la date du 09 juin 2011, quelques jours avant que le camp ne soit démonté. Les vues des lieux, devant le Congrès rue Floridablanca et rue Cedeceros, et les slogans qui sont entonnés (« O pasamos, o acampamos »), correspondent aux descriptions qu'en donnent les journalistes (nous renvoyons le lecteur à la note n°12 de ce travail). Le documentaire commence non par la fin

²⁰⁹ Pere Rusiñol, « 15-M: La nueva utopía tiene los pies en el suelo », *Público.es*, 29/05/2011. <<https://www.publico.es/espana/15-m-nueva-utopia-pies.html>> [Consulté le 24.07.2011]

²¹⁰ G.N. García Ruipérez, Alba G.F. Pacheco, Q. Alsedo, « Los indignados abandonan el Congreso tras seis horas de protesta », *El Mundo*, 09/06/2011.

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/08/espana/1307554493.html>> [Consulté le 24.07.2018].

²¹¹ « Los indignados recorre durante toda la madrugada Madrid tras abandonar la Puerta del Sol », *elEconomistaAmérica.com*, 13/06/211.

<<http://www.economistaamerica.com/economia/noticias/3150191/06/11/Los-indignados-protagonizaron-tercera-sentada-ante-el-Congreso.html>> [Consulté le 24.07.2018].

²¹² « La 'indignación' tomó las plazas de España el 15-M y resistió casi un mes », *El Mundo*, 12/06/2011. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/12/espana/1307896186.html>> [Consulté le 24.07.2018].

²¹³ « El 15-M se prepara para una marcha masiva a Madrid bajo los ecos del 19-J », *El País*, 20/06/2011. <https://elpais.com/politica/2011/06/20/actualidad/1308559642_865633.html> [Consulté le 24.07.2018].

²¹⁴ F. Javier Barroso, « El desalojo de Sol reaviva la protesta del 15-M », *El País*, 03/08/2011. <https://elpais.com/diario/2011/08/03/espana/1312322401_850215.html> [Consulté le 24.07.2018].

du mouvement mais par un des événements qui précède la levée du camp.

Un changement de séquence s'opère de manière très discrète (par un simple *cut* et un fondu sonore qui annonce la *batucada* filmée à la suite) entraînant un décalage temporel imperceptible, mais décisif : nous passons du mois de juin au mois de mai. L'exactitude temporelle compte moins que la continuité dans l'attitude des manifestants : ils protestaient aussi joyeusement en juin qu'en mai. Comme par mimétisme, le tempo de la *batucada* est utilisé pour rythmer toute la séquence, au mépris de la synchronisation entre son et image. En utilisant un son *in* comme son *off*, le réalisateur met en avant le mouvement : celui des gens à l'intérieur des plans, celui de la caméra qui se meut parmi eux ou celui qu'impose le montage en nous faisant survoler cette zone située entre la gare d'Atocha et le début de Gran Vía, à hauteur du bâtiment de la Banque d'Espagne.

La reprise de la chanson d'A. Prada indique un changement de séquence (à 4min 12s). Nous sommes désormais Puerta del Sol. La place déborde mais, semble-t-il, l'occupation n'est pas structurée. Dans le panoramique gauche (4min 34s) que la caméra effectue à hauteur de la foule, les bâches bleues qui formeront le cœur de l'occupation ne sont pas encore visibles. Les vitres de la bouche de métro, filmées quelques secondes auparavant, apparaissent encore vierges d'affiches. À peine quelques secondes plus tard, dans un plan sur l'assemblée, cette même bouche de métro est vue comme support de la publicité du mouvement et la caméra évolue désormais sous les bâches, en plein soleil. Patino concentre le temps pour nous conduire au cœur du mouvement, au moment du maximum d'activité en termes de mobilisation citoyenne : des jeunes gens disposent des cartons, font venir des canapés et montent les piliers qui serviront à soutenir les grandes toiles bleues caractéristiques de la période d'occupation (7min). Après quelques minutes de narration, donc, entre la 4^{ème} minute et la 8^{ème} minute, le film a résumé quelques jours d'occupation. La statue de Carlos III est maintenant entourée de bâches. La séquence se clôt par une fête, la nuit, (9min 49s).

Un fondu au noir et la musique d'A. Prada, annoncent le changement de séquence. Nous sommes au petit matin. Des centaines de jeunes gens dorment encore dans des sacs de couchage. Ces images alternent avec une série de plans sur des personnes marchant par la campagne, sac à dos sur les épaules (10min 58s). Rien ne permet de comprendre qu'il s'agit d'une prolepse. Nous aurions plutôt l'impression que ces personnes vont rejoindre ceux qui se réveillent Puerta del Sol. Pourtant l'action est postérieure aux événements de juin. Lors de cette troisième séquence, Basilio Martín Patino reprend le même principe que dans les deux

précédentes : la musique rythme le montage d'images. Comme il le dit à plusieurs reprises en interview, il filme moins le mouvement en tant qu'organisation politique que la joie :

Para mí el 15-M está asociado a la música, la música de la calle, las consignas... “¡No hay pan para tanto chorizo!” Donde hay alegría la gente canta siempre. Es una cuestión de autoafirmación, de vigor. La sonrisa, la risa, los cánticos... Empezaba uno, seguía el otro y al final cantaba la plaza entera, todos a una. No sé si están estudiados esos momentos, esos fenómenos espontáneos de masa. Nosotros entramos en esa vida, éramos parte. Ni cine ni nada. Hasta nos olvidábamos de comer y de dormir. Sin duda es mi película más feliz.²¹⁵

Sur les différentes musiques, puis le temps des multiples prises de parole, la caméra prend son indépendance par rapport au son. Dans un montage *cut*, le film montre l'organisation du camp. Mais soudain, cependant que la caméra est dans la zone consacrée à la lecture de la presse, un zoom en direction d'un des journaux est effectué, en l'occurrence la couverture du journal *El Periódico*, daté du samedi 28 mai. La narration bifurque (un rectangle rouge et l'inscription Barcelona en lettres capitales nous signifie qu'il s'agit d'une parenthèse narrative) : pendant deux minutes elle fait revivre l'évacuation brutale du camp dressé Plaça de Catalunya. Les policiers frappent les occupants de la place avec leurs matraques, embarquent ceux qui restent assis sans riposter à la police. Un arrêt sur image fixe dans notre mémoire le plan d'un jeune homme traîné par terre (21min 40s).

Les accords d'A. Prada annoncent le retour à Madrid, où les assemblées se multiplient par-delà la Puerta del Sol. Nous avons également des images de personnes en train de marcher. Plaza del Sol, ce sont toujours la musique et les assemblées qui rythment le montage d'images. Cette 4^{ème} séquence se clôt de nuit, sur une *batucada*, puis sur un plan de la fontaine Puerta del Sol. Par la répétition, Patino trompe son spectateur : il lui donne l'illusion d'une continuité dans le temps, presque d'une habitude. Or, il continue de mélanger les époques. En effet, les images où les personnes marchent sont des prolepses. Elles anticipent l'épisode des marches indignées.

Après un fondu au noir, la lumière se fait sur l'écran. La place est vide de ses occupants. Des camions encerclent la Puerta del Sol. Tous les accès sont bloqués par des cordons policiers et les services de la ville nettoient la place. Patino reprend le principe fixé à l'ouverture : la police est une barrière. Les agents sont debout immobiles, contenant une foule

²¹⁵ Amador Fernández-Savater, « Basilio Martín Patino : « filmar el 15-M significó fotografiar la alegría », *eldiario.es*, 22/02/2013.

<https://www.eldiario.es/interferencias/cine-15M-basilio_martin_patino_6_103999614.html> [Consulté le 24.07.2018].

qui veut pénétrer Puerta del Sol. Bien qu'ils ne chargent pas, une très forte tension accompagne les images, due sûrement à la musique extradiégétique, composée d'une note de basse tendue et de la répétition d'un rythme rapide qui rappelle celui d'une montre en accéléré. Nous sommes comme dans l'attente de ce geste brutal vu à Barcelone : celui des matraques qui frappent. Là, la police repousse, éconduit, reconduit mais ne frappe pas. De fait, dans la séquence des ballons (36min 32s), la musique extradiégétique s'efface au profit du son direct et de la musique d'A. Prada, qui change de fonction : elle ne sert pas de démarcation mais de musique d'accompagnement. Elle change le rapport aux images : la crainte d'un déchainement de violence s'estompe en faveur d'un sentiment d'impuissance. Le barrage reste infranchissable, malgré l'immense pression populaire.

Suivant la logique propre au film, nous pourrions avoir l'impression que l'évacuation est immédiatement postérieure à l'occupation. Mais la chronologie que nous avons dressée dément cette interprétation : depuis le 17 mai, soit deux jours après le démarrage du 15-M, aucune évacuation n'a eu lieu, le mouvement s'étant dissout de lui-même bien plus tard. Alors, de quand datent ces images ? Plus vraisemblablement, elles appartiennent au mois d'août. À cette date le mouvement des indignés connut une éphémère redite auquel le gouvernement ne voulut pas consentir. Patino rejoue le mouvement, il le réécrit, lui donne une chronologie qui lui est propre. Dans son remontage, la police joue à nouveau un rôle déterminant. Rappelons-nous qu'elle était présente à l'entame et à la moitié du film, à un moment charnière.

Après la 42^{ème} minute, la surprise est totale : la Puerta del Sol est à nouveau occupée. Le retour à la place s'effectue au son des percussions et des *batucadas*. Mais il ne dure que quelques secondes. À partir de la 43^{ème} minute, la chanson d'A. Prada se fait à nouveau entendre, annonçant un nouveau segment narratif. Nous sommes au Parc du Retiro (43min 12s). Là, certains se réveillent, d'autres font du yoga. Puis nous assistons à différentes manifestations, devant le Palais Royal, rue Bailén, sur la Plaza Real et aux abords de la Puerta del Sol, au pied du Corte Inglés, rue Preciados. Ensuite nous revenons Puerta del Sol pour un concert improvisé de musique classique. Les musiciens jouent l'Hymne à la joie.

Nous sommes le 23 juillet²¹⁶, jour où les différents groupes qui s'étaient mis en marche à la suite de la levée du camp ont conflué vers la Puerta del Sol. Une chanson, entendue à la cinquantième minute, permet de dater cette renaissance éphémère du

²¹⁶ Juan Diego Quesada, « Los indignados del movimiento 15-M reconquistan la Puerta del Sol », *El País*, 24/07/2011. <https://elpais.com/diario/2011/07/24/espana/1311458406_850215.html> [Consulté le 24.07.2018.]

mouvement. Elle a été écrite par un groupe de marcheurs originaires de Cádiz et qui ont rejoint leurs camarades en ce jour²¹⁷. Après un *cut*, Patino insère la suite de photos fixes dans lesquelles ont été incrustés les plans sur les manifestations, avant de revenir au Parc du Retiro où se sont tenues les assemblées des marcheurs²¹⁸. Il nous faut être attentifs aux détails (par exemple les tee-shirt à l'effigie des marches indignées) pour s'apercevoir que nous sommes bien à la fin du mois de juillet.

15M Libre te quiero se conclut par un retour au mois de mai : les bâches bleues dans le plan grand ensemble en plongée ne laissent aucun doute à ce sujet. L'image est accélérée pour mimer le passage du temps et conduire vers la nuit. Au moyen d'effets spéciaux rudimentaires, des feux d'artifice ont été incrustés pour célébrer le mouvement.

2.3. *15M Libre te quiero*, film épidermique

Ce remontage du temps et des événements, cette liberté prise par rapport à la chronologie, la marginalisation partielle des événements qui ont effectivement conduit vers cette mobilisation, le peu d'intérêt porté à la structure du mouvement, à ses possibles têtes de file, à la façon dont celui-ci s'est organisé puis dissout pour se restructurer, donnent au documentaire de Basilio Martín Patino un caractère épidermique. En réorganisant les faits, il amplifie les émotions telles que la joie, la frustration et la colère.

Durant les quelque 2 minutes d'ouverture, on remarquera que B. Martín Patino focalise notre attention sur la présence de la police. Celle-ci est à l'image dès le premier plan du film, filmée sous tous les angles : de face, de dos, de $\frac{3}{4}$, en amorce, en plongée et en contreplongée. Les policiers sont alignés, bras croisés ou pouces dans la ceinture, statiques.

²¹⁷ Tono Cano, « La canción del verano », *secretolivo.com*. <<https://secretolivo.com/index.php/2011/07/27/la-cancion-del-verano-2011-himno-de-los-indignados-del-sur/>> [Consulté le 24.07.2018].

²¹⁸ « La Policía mantiene también un amplio despliegue en la zona del Prado, tras desalojar a los indignados que mantenían su acampada en los jardines de la mediana que transcurre entre las plazas de Neptuno y de Cibeles. La circulación en ambos sentidos, que había sido cortada durante la intervención policial, ha sido restablecida a las ocho y media. A esa hora, los empleados del Selur retiran las últimas tiendas de campaña y cargan en un contenedor de gran tamaño tablonas, lonas, sillas y otros elementos que habían quedado tras la acampada. Los miembros del 15-M estaban acampados en esta zona desde el pasado 23 julio, tras llegar a Madrid la denominada marcha popular indignada, que salió a finales de junio desde Galicia, Murcia, País Vasco, Cataluña, Andalucía, Extremadura y Valencia. Al día siguiente, cientos de indignados marcharon por las calles de la capital bajo el lema *No es la crisis es el sistema*. », F. Javier Barroso, « El desalojo de Sol reaviva la protesta del 15-M », *art. cit.*

Derrière eux des camions renforcent le barrage. Les cris, les huées et slogans de la foule sont perceptibles hors champ. Mais, petit à petit, le rapport entre les deux s'équilibre. Apparaît alors une opposition : la police est debout, elle est une barrière dressée entre le Congrès et les manifestants, qui sont assis. Ils crient, ils chantent, ils protestent mais à aucun moment ils ne provoquent la police, pas plus que la police ne les provoque. Le film ne dit rien du motif pour lequel ils sont assis là. La confrontation des deux prime. Patino montre un mouvement libre mais encadré, encerclé, ne pouvant aller plus loin que ce qui lui est permis. L'État, incarné ici par les forces de l'ordre, reste présent. Elles en sont le visage, muet, impassible.

À l'ouverture, la limite au-delà de laquelle les manifestants ne peuvent aller est déjà manifeste. B. Martín Patino filme une sorte de déséquilibre : le silence contre les cris, mais bien qu'ils soient puissants et coordonnés, bien que la foule qui les scande soit compacte et unie, rien ne semble pouvoir atteindre les forces de police. Dans ce jeu de champ-contrechamp, les cris glissent sur eux. L'obstacle apparaît ici infranchissable et provoque un sentiment de frustration.

Pour comprendre l'importance du sentiment de joie dans le film, revenons à la *batucada* du début. Les percussionnistes qui jouent devant le Macdonald's situé rue Atocha, donc au tout début du Paseo del Prado, sont filmés toujours de la même manière : en plan demi-ensemble, de $\frac{3}{4}$ face. Ils sont un point de fixation auquel le récit nous ramène quatre fois (2min 15s, à 2min 30s, à 3min 54s et 4min 07s). Leur musique résonne alors que se succèdent des vues de l'entrée du Musée du Prado, de la fontaine de Neptune, des abords du Paseo del Prado ou encore de l'Edificio Correos, place Cibeles, puis de Gran vía en contreplongée ; elle résonne malgré les faux raccords (un plan de nuit du Paseo est inséré au milieu des plans de jour). La caméra se meut parmi les gens en mouvement, souriants. Tous expriment de la joie. Dans cette scène, la musique dépasse son rôle de simple motif musical : elle rythme l'enchaînement des plans et son contenu.

Or la musique a le même pouvoir subversif que dans *Canciones para después de una guerra*. Nous en oublierions presque qu'en 2011 l'Espagne subissait encore les conséquences de la crise de 2007 : le chômage s'approchait du taux record de 1995, qui était de 23,52%²¹⁹ et les tribunaux ordonnèrent plus de 15000 expulsions²²⁰. Les manifestants réagissent à ce désastre

²¹⁹ « España acaba el año 2011 con 5.273.000 parados », *La Vanguardia*, 27/01/2012. <<https://www.lavanguardia.com/economia/20120127/54245372759/espana-acaba-el-ano-2011-con-5-273-000-parados.html>> [Consulté le 17.10.2018].

²²⁰ « El número de desahucios marca un nuevo récord en España con 58.241 procedimientos en 2011 », *El Mundo*, 20/03/2012. <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/30/suvienda/1333096530.html>> [Consulté le 17.10.2018].

par des manifestations de protestations, des altercations et par des séries de concerts improvisés, des percussions. Joie et revendication s'unissent, la réflexion politique se combine avec les manifestations spontanées d'allégresse. Celle-ci y apparaît comme mise en mouvement face à l'immobilité, comme moteur d'actions coordonnées qui trouve son corrélat dans les assemblées ou la mise en mouvement de la parole prime, les deux étant consubstantiels. Un état de joie est maintenu alors même que les manifestants subissent de multiples agressions.

15M Libre te quiero, à l'inverse de *La mano invisible*, met en relation colère et espoir. C'est tout le sens de ce remontage des événements. Chronologiquement, rien ne justifiait de placer au centre du film l'épisode de l'évacuation de la Puerta del Sol. En revanche, sur le plan de la construction des émotions, cet arrangement avec le déroulement exact des faits permet de lier colère et espoir. La frustration première qui culmine dans l'épisode répressif de Barcelone, puis dans l'interdiction de pénétrer Puerta del Sol, se transforme en colère. Le film montre les cris violents, les injures, les altercations, la volonté de briser la barrière. Or ce sentiment donne lieu à une renaissance du mouvement, déjà annoncée dans ces plans difficiles à situer où l'on voyait des personnes marcher par les routes d'Espagne. Car le mouvement Puerta del Sol, suite à son épuisement, devait se modifier pour revenir Puerta del Sol, encore et encore, serait-on tenté de dire au vu du final. Le fondu enchaîné lie la fin juin à la mi-mai et annonce d'autres rassemblements futurs.

Conclusion de la deuxième partie

Dans la première partie de notre travail, nous avons étudié la façon dont les films mettent à distance les images. Cette distanciation correspond à une volonté de transformer « la conscience du spectateur »²²¹. Les documentaires interviennent au milieu d'un monde d'images tout à la fois pour en reconnaître la valeur et introduire un doute systématique. Nous sommes sommés de croire et de douter. On nous demande de voir, de prêter attention à ce qui est dit. Parallèlement à ce travail d'observation, le spectateur est invité à passer de l'autre côté des images, de l'autre côté du miroir. Mais la distanciation n'est que la première étape de cette transformation.

Prendre du recul ne suffit pas à modifier la perception du spectateur. Il faut encore agir de manière à ériger un front d'opposition. Pour ce faire, il est nécessaire de recommencer à voir. Rien de mieux pour cela que de se placer en ces endroits où, comme le disait J.L. Comolli, les pouvoirs ne cessent de buter.

Parmi les réalisateurs dont nous avons étudié les films, certains se sont immiscés en des lieux où une urgence sociale était le moteur de la contestation politique. Sur le « Campamento de la Esperanza », lors de la marche ou encore au moment des élections à la mairie de Madrid, des hommes et des femmes étaient dans l'attente d'une solution. Ils espéraient retrouver l'emploi qui leur avait été enlevé sans autre explication. À Gijón, les ouvriers des chantiers demandaient à ce qu'on reconnaisse leur savoir-faire et, par conséquent, à ce que leurs emplois soient maintenus. Puerta del Sol les manifestants s'étaient massés, excédés par la pénurie de travail et de logement ou encore par les politiques d'austérités.

D'autres sont allés explorer des zones où l'urgence n'était plus, mais où les blessures encore vives pouvaient déclencher une réflexion sur la situation de l'Espagne. M. Martí et J. V. Córdoba se sont transportés dans des endroits oubliés, ou qui, pour le moins, ne sont jamais montrés de cette façon, de manière à en dévoiler les problèmes. À Portmán et dans la zone alentours, aucune solution n'a été trouvée depuis la fermeture des mines à ciel ouvert. Le Pozo connaît d'innombrables difficultés : violence, chômage, drogue, absence de politiques

²²¹ Josetxo Cerdán et Casimiro Torreiro (coords.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 128.

publiques dignes de ce nom. Joaquín Jordà, quant à lui, a retrouvé les anciens de la Numax de manière à faire avec eux le bilan de 25 ans de démocratie.

Ainsi, les documentaires nous invitent à voir et à savoir. Mais ils ne font pas que montrer. La mise en récit est un outil majeur de l'action politique. Raconter permet tout à la fois de dénoncer et d'interroger.

Les films, pour remplir cette mission, ont recours à des stratégies élémentaires qu'ils dotent d'un grand pouvoir d'efficacité. Certains déploient le temps et l'espace de manière à faire apparaître des récurrences. M. Martí, en remontant à l'époque des mines souterraines, dévoile la permanente connivence des institutions publiques et des institutions privées. A. Zapico, fait de même, en suivant au plus près deux acteurs de la contestation à Gijón. Leur résistance aux différents plans sociaux subis par Naval Gijón fait apparaître les stratégies de démantèlement des chantiers. J. V. Córdoba, en retraçant l'histoire du Pozo, pointe les difficultés résultant de l'absence d'un État providence.

D'autres utilisent le *flash-back* de manière à dessiner des oppositions ou au contraire à opérer des rapprochements. P. J. Ventura et *Discusión*¹⁴ en modifiant très légèrement l'ordre des événements, mettent en exergue des éléments symboliques. Dans *El efecto Iguazú* ce sont les pelleteuses ; dans *200 km.*, la barrière érigée par la police. Les deux sont ainsi désignées comme la métaphore d'un pouvoir qui a pour ambition, d'une part, d'étouffer les conflits sociaux et, d'autre part, d'imposer un modèle de société où la précarité serait la règle. J. Jordà, pour sa part, utilise le *flash-back* pour créer une continuité entre la fête de clôture de 1979 et le repas des retrouvailles de 2004. Dans l'intervalle de ces deux dates, la politique a comme changé de nature, elle semble avoir perdu de sa force de contestation. C'est en tous les cas le constat que propose le film.

D'autres encore réécrivent l'histoire de manière à la présenter sous un nouveau jour. Ainsi, I. Guardia fait du mouvement de contestation des ex employés de Sintel le modèle d'un échec des politiques syndicales. Or, en l'inscrivant dans le cadre plus général du démantèlement des grandes entreprises qui avait lieu partout en Espagne, elle ironise sur le slogan de J. M. Aznar : « España va bien ». B. M. Patino, lui, en modifiant la chronologie du 15-M, reverse notre perception de la crise. Au lieu de montrer un pays en récession, il célèbre la joie, l'action, la discussion.

Chaque film est ainsi doté d'un pouvoir de contestation beaucoup plus puissant qu'il n'y paraît à première vue²²². Car les problématiques sociales qu'ils traitent débouchent systématiquement sur une interrogation au sujet de la démocratie et, de manière plus générale, sur l'exercice du pouvoir.

Ces deux temps de l'action (mettre à distance et dénoncer/interroger) s'accompagnent d'une réflexion sur la mémoire des refus. Pour transformer profondément la conscience du spectateur, il fallait lui montrer des alternatives. C'était la garantie de rompre définitivement avec la passivité propre au traitement des questions sociales.

²²² Nous reprenons à notre compte cette phrase de Josetxo Cerdán : « El personaje, en lugar de hablar, grita sus verdades y su indignación al micrófono ; otro, el de los chicos jóvenes que plantean el problema de Sintel como un desafío generacional. Esos personajes, que aparecen casi como huellas de otro tiempo, acaban configurando un discurso sobre España mucho más potente de lo que podría parecer a primera vista: ahí está la señora ilustrada que fuma y mientras analiza la situación política y social del país en una de las primeras plazas a las que llega una marcha, pero también forman parte de ese discurso las mujeres que explican, por ejemplo, los guisos que preparan para los "peregrinos". », *Ibid.*, p. 367.

Troisième partie

LA MÉMOIRE REBELLE

Introduction de la troisième partie

La mémoire est un enjeu fondamental de la politisation des question sociales. Dans nos documentaires, la recreation de situations ou d'événements historiques tient une place considérable. Tous, grâce aux témoignages et à diverses traces matérielles représentent l'histoire. Cependant, ils prêtent particulièrement attention à des actes de rébellion. Les réalisateurs déplacent la ligne du présent vers un passé plus ou moins lointain pour réactiver le souvenir de possibles évanouis. Ainsi luttent-ils contre les représentations officielles de l'histoire et une certaine uniformisation de celle-ci. En redonnant de l'épaisseur au passé, ils démentent les récits centrés sur une chronologie événementielle soumise à des relations causales.

Cette conception du passé redonne à l'histoire une force d'ouverture. En lieu et place d'un récit corseté construit autour des figures consacrées du paysage politique espagnol et de leurs actions, les films proposent des bifurcations vers des micros mouvements qui, d'un point de vue social et politique, contribuèrent à bâtir l'histoire de l'Espagne. Ils constituent des futurs non-advenus mais qui, précisément parce qu'ils existent à l'état latent – ni complètement oubliés ni tout à fait présents –, sont susceptibles de réinvestir le présent.

Les films jouent un rôle majeur dans ces processus mémoriels. Il leur appartient en effet d'intégrer au cœur de leurs narrations ces hypothèses avortées de manière à donner au spectateur les moyens de les réactualiser. Ils en sont la clé. Les films, dépositaires d'une mémoire du passé, organise les souvenirs et façonne les perceptions.

Ainsi, étudions-nous dans le premier chapitre les affleurements de la mémoire rebelle²²³. Nous verrons comment les films déposent dans le récit des traces infimes d'actes de refus qui, pourtant, laisse deviner une abondance de possibles non advenus. Dans ce cas, la mémoire du spectateur est sollicitée. Dans le second, nous porterons notre attention sur les actes de remémoration. Les documentaires, comme nous disions précédemment, bifurquent. Ils intègrent des histoires pourvues d'une dimension symbolique. Ce sont des épisodes de

²²³ Rappelons à nouveau ici que nous empruntons l'expression au colloque organisé à Montpellier par Florence Belmonten et Adeline Chainais. Cependant, il nous faut préciser que Julio Diamante, en 2012, avait intitulé son documentaire sur la Seconde République, *La memoria rebelde*.

quelques minutes. Le temps de ces séquences, les témoins se souviennent. Ils se rappellent à eux-mêmes et par ce biais façonnent notre mémoire. Enfin, dans le troisième chapitre, nous verrons comment d'autres films ont fait de la mémoire l'enjeu même du film. Ces documentaires ne se contentent pas plonger dans le passé, de le reconstituer, de rejouer une histoire désormais terminée. Il s'agit bien plutôt d'arranger les faits, de les disposer dans l'ordre de la narration pour maintenir actif le souvenir d'une autre histoire possible.

Chapitre 1 : Le film comme mémoire

F. Niney, réfléchissant « aux relations du temps qui passe au temps filmé »²²⁴, avançait l'argument suivant :

La prise de vues n'est pas seulement la saisie d'un moment de vie sur le vif, elle en est la reproduction possible, la projection différée. En tant qu'enregistrement, la prise de vues est l'instant présent, déjà passé mais prêt à revenir dans un futur plus ou moins déterminé, au gré des montages, projections et remontages.²²⁵

Le film est donc un retour permanent sur des événements filmés, sur des paroles recueillies, montés ensemble, et redonnés à voir et à entendre. Le deuxième chapitre démontrait que ce remontage d'événements et de paroles était susceptible de poser des questions. Ici, nous nous concentrerons sur la fabrication de différents temps.

1. Mémoire et perception

Il y a bien entendu l'histoire propre au film, l'intrigue et ses personnages (histoire), qui forme un récit, avec un début et une fin, un tout ponctué d'événements (récit), racontés dans un certain ordre (narration). Or, André Gaudreault et François Jost, dans un paragraphe sur les relations entre documentaire et fiction, relèvent que :

Mettre les événements dans un certain ordre, y compris chronologique, s'accompagne en revanche de tout un travail sur la temporalité (couper, sauter, rapprocher), qui introduit une logique autre que le simple temps référentiel.²²⁶

Le film fabrique un temps qui lui est propre et dont l'architecte est le spectateur. C'est la thèse défendue par Jean-Pierre Esquenazi dans *Film, perception et mémoire*. Pour lui, le temps de la projection, « le film capte son spectateur dans une présence remarquable »²²⁷, il le soustrait complètement à lui-même pour le faire exister à l'intérieur du film²²⁸. Ainsi, établit-il une relation au spectateur. J. P. Esquenazi défend l'idée que cette relation se noue d'abord dans le mouvement entendu comme une « proposition du film »²²⁹. Le spectateur est à la fois point de

²²⁴ François Niney, *Le documentaire...*, *op. cit.*, p. 32.

²²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²²⁶ André Gaudreault et François Jost, *Le récit...*, *op. cit.*, p. 35.

²²⁷ Jean-Pierre Esquenazy, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 11.

²²⁸ *Ibid.*, p. 11.

²²⁹ *Ibid.*, p. 12.

départ et point de fuite. On exige de lui qu'il participe. Au départ, il est mis dans une certaine position, laquelle se transforme jusqu'au dernier plan. L'ensemble compris entre le début et la fin est fait « des rapports d'espace et de temps qu'il a impliqués » et qui « coagulent, et prennent leur envergure significative »²³⁰. Dans ce mouvement, se constituent à la fois l'histoire du film (histoire) et le film comme histoire (narration). La conséquence en est alors que le spectateur est à la fois dedans et dehors : il est la condition même de la réalisation de l'histoire et le destinataire de cette histoire. Selon les termes de J. P. Esquenazi, deux dimensions sont associées : celle du « voir » et celle du « se voir ». Le « voir » est assimilable à l'histoire, c'est le sujet du film, et le « se voir » est assimilable au récit. Les deux sont dans une relation dynamique. Un glissement se produit en permanence d'une situation à une autre, du « voir » au « se voir ». Dans le temps du film, le « voir » se modifie en fonction du « se voir », car « le film est devenir, ou, plus encore fatalité »²³¹ :

Le sens du film doit plutôt être envisagé comme la série des structures de sens qui apparaissent successivement au spectateur. Pour le dire vite, un film ne se réduit pas à sa dernière image ; mais il est l'évolution complexe de toutes ses images vers la dernière d'entre elles.²³²

Le spectateur est ainsi mis, le temps de la projection, dans différentes positions, il occupe différentes places et ces « positions perceptives et compréhensives »²³³, qui varient le temps du film, configurent ce qu'il appelle un « espace-temps ». Tout est affaire de perception depuis une série de points de vue.

Dans ce processus, la mémoire joue un rôle essentiel. De toute évidence, le spectateur mémorise, puisqu'il est capable de retenir. Mais, si l'on suit les propositions de J. P. Esquenazi, étant à la fois extérieur et intérieur au film, le spectateur construit également la mémoire du film, laquelle est un « ensemble de relations temporalisées et structurées entre les événements de ce film »²³⁴. Le spectateur est dépositaire d'une mémoire que lui lègue le film et dont il est l'artisan. Il voit, il comprend le temps de la projection, il mémorise, il relie des images anciennes à des images nouvelles de manière à composer un ensemble. L'ordre d'apparition des images et des sons – les deux constituant ensemble ou indépendamment les événements – est alors fondamental.

²³⁰ *Ibid.*, p. 12.

²³¹ *Ibid.*, p. 14.

²³² *Ibid.*, p. 14.

²³³ *Ibid.*, p. 14, 15.

²³⁴ *Ibid.*, p. 19.

J.P. Esquenazy, depuis l'angle de la pragmatique, rejoint A. Gaudreault, F. Jost ou F. Niney :

Donner un ordre au temps signifie ré-ordonner l'un par rapport à l'autre présent, passé et futur, disposer les uns relativement aux autres les événements du film, et permettre leur saisie par le spectateur.²³⁵

Mais il y ajoute cette dimension spectatorielle qui nous semble essentielle. Car toute la question est bien de savoir de quels savoirs et, *in fine*, de quelle mémoire nous sommes dépositaires ?

Pour répondre à cette question, il faut se demander en premier lieu ce que sont nos films. La réponse est plutôt malaisée, car ils échappent aux définitions classiques. Ce ne sont ni des reconstitutions, ni des reportages. Certains ont quelque chose du reportage, dans la mesure où l'on devine l'enquête qui a présidé à leur constitution, le recueil des informations ; d'autres présentent des éléments de reconstitution, notamment avec l'utilisation d'archives qui tout à la fois permettent de visualiser et de reconstituer des moments du passé. Mais ils ne se réduisent jamais ni à une reconstitution ni à un reportage. Les documentaires ne se résument pas un compte rendu des événements auxquels les réalisateurs ont assisté, et ils ne sont pas non plus prétexte à des reconstitutions, c'est-à-dire à faire revivre des événements du passé. En ce sens, ils se soustraient complètement à la sempiternelle question du vrai ou de la vérité. On n'y cherche, en effet, aucune vérité et les matériaux qui les composent ont des relations toujours complexes au vrai. D'ailleurs les films jouent avec ces notions. Certains intègrent des images au caractère instantané²³⁶, pouvant donner l'impression du vrai – cela rappelle le « j'ai vu, j'y étais » auquel pourrait s'ajouter le « c'est vrai » –, tel B. Martín Patino qui prend des images sur le vif, filme au hasard, anonymement ; d'autres jouent des « interférences »²³⁷, ils interviennent, en provoquant des situations propres à créer de la matière (c'est le cas de J. Jordà qui a arrangé des rencontres) ; d'autres n'hésitent pas à intégrer des « instants de pose »²³⁸ (dans la trilogie Sintel un vidéaste amateur demande à ses camarades de poser pour mimer le réveil ou l'action de boire à la fontaine) ou des « reconstitutions »²³⁹, ils rejouent complètement une scène presque comme une fiction qui aurait tous les attraits du vrai (Jordà a expérimenté cette option dans *Numax presenta*). Mais,

²³⁵ François Niney, *op. cit.*, p. 19.

²³⁶ *Ibid.*, p. 42.

²³⁷ *Ibid.*, p. 43.

²³⁸ *Ibid.*, p. 44.

²³⁹ *Ibid.*, p. 46.

ils ne sont jamais exactement cela. Ils sont traversés par ces différentes modalités de la prise de vue, plus ou moins arrangées, plus ou moins vraies, plus ou moins fausses.

Aussi, pour définir nos films, le terme qui convient le mieux, peut-être, est-il celui de « remontage »²⁴⁰. Ce terme, qui est employé par F. Niney, signifie que le « cinéma est une machine à re-monter le temps » d'abord du point de vue narratif :

Le montage permet de produire, à partir du temps « réel » fragmentaire des actions enregistrées dans les plans, un nouveau temps fictif et cohérent, celui du récit filmique (qu'il soit fiction ou documentaire).²⁴¹

Ce remontage d'actions dans un nouveau temps est celui qui permet d'inaugurer « une nouvelle dimension de l'histoire et de la mémoire, en ajoutant au monde actuel un monde parallèle de revenants »²⁴². On pourrait ajouter que ce nouveau temps que crée le film dialogue avec l'Histoire par l'intermédiaire du spectateur qui est en permanence sollicité pour construire une mémoire propre au film et faire interagir cette mémoire constituée avec l'Histoire. Car dans ces remontages, comme le dit si justement F. Niney :

Il n'est pas question de repasser la pellicule comme si l'histoire défilait sous nos yeux dans son évidente présence, mais de mettre l'histoire à la question à travers ses représentations d'alors et ce que nous pouvons y voir aujourd'hui.²⁴³

Les matériaux convoqués dans le film sont porteurs d'histoire, « ils portent les stigmates de la vision qui les a ordonnées et de la mémoire (volontaire et involontaire, pleine et trouée) qui les a enregistrées, empreintes mouvantes entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas »²⁴⁴. F. Niney ajoute : « l'enjeu n'est pas de commémorer mais de remémorer, c'est-à-dire de comprendre en reprenant »²⁴⁵.

Il lie donc voir, savoir et mémoire. Voir n'est pas savoir, mais questionner. Il s'agit de comprendre en reprenant. Remonter c'est inviter le spectateur à déchiffrer le film. Mais ce spectateur sera d'autant plus à même de satisfaire à cette opération de déchiffrement qu'il sera en mesure de percevoir la mémoire à l'œuvre dans le film.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

²⁴² *Ibid.*, p. 52.

²⁴³ *Ibid.*, p. 52.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

Les films rappellent. Ils rappellent qu'au milieu des années 50 une catastrophe écologique s'est produite dans la Sierra de Cartagena ; que 25 ans en arrière, entre 1977 et 1979, des ouvriers ont tenté l'expérience d'une autogestion, suite à la liquidation de Numax ; que des techniciens des Télécoms ont eu à subir la vente frauduleuse de leur entreprise, laquelle a entraîné la suppression de leurs emplois, puis celle de l'entreprise elle-même ; que ces mêmes techniciens, auprès de qui des engagements avaient été pris, à qui on avait signé des engagements, n'ont jamais pu voir leur situation régularisée ; que deux syndicalistes ont été jugés, condamnés et emprisonnés pour destruction de biens publics lors de manifestations dont l'enjeu était la préservation des emplois au cœur des chantiers navals dans la ville de Gijón ; qu'un quartier de Madrid, El Pozo del Tío Raimundo, est né de rien dans l'après-Guerre Civile, pour se transmuier en lieu d'une contestation du régime franquiste, avant de devenir aujourd'hui une banlieue parmi tant d'autres, avec ces problèmes de chômage, d'immigration, de délinquance et de drogue ; qu'en un jour du 15 mai 2011, en différentes places d'Espagne s'est organisé un mouvement de contestation sans précédent en réaction non seulement à la crise économique mais à la crise de représentation que traverse la démocratie espagnole. Ce rappel, nous l'avons vu, est le moyen d'interroger un présent aux dimensions plus ou moins extensibles. On y désigne, c'est le propre du cinéma politique, les arrangements des dirigeants, la façon dont leurs décisions – qui ne sont autres que le reflet de leurs politiques – affectent profondément la vie des « gens », la bouleversent et parfois la détruisent.

Mais il est également une manière d'intégrer des « possibles évanouis et susceptibles de se réactualiser »²⁴⁶. Cette expression qu'emploie F. Niney renvoie aux réflexions de Marc Bloch sur le métier d'historien. Dans son *Apologie pour l'histoire*, publié en 1949, il s'interrogeait en effet, avec quelque distance, sur la question du probable. Il décrivait ce mouvement qui consiste à se « transporter par un mouvement hardi de l'esprit, avant cet événement même, pour en jauger les chances telles qu'elles se présentaient à la veille de son accomplissement »²⁴⁷. Par ce geste, disait-il, « la ligne du présent ayant été, en quelque sorte,

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁴⁷ Marc Bloch, *Apologie...*, *op. cit.*, p. 115. Plus récemment, Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, ont repris cette idée et en ont exploré toutes les dimensions : « Il est également envisageable de mobiliser davantage les capacités de projection de la démarche. Il s'agit alors d'accroître notre capacité d'interprétation des manières de voir des contemporains, en prolongeant franchement l'analyse de futurs craints, espérés et possibles du passé. L'idée est de prendre au sérieux les propositions déjà anciennes de Reinhart Koseleck en la matière, qui recouvrent plusieurs aspects. Le premier concerne l'examen des futurs craints et espérés. Il s'agit, en prolongeant ces imaginaires, de conférer plus de densité à ces futurs envisagés mais non réalisés. C'est là l'usage le moins problématique, dans la mesure où, adossé à une documentation largement disponible (littérature, journaux intimes, discours et réalisations politiques, rapports officiels, etc.), il nourrit l'imagination de l'historien qui révèle à son tour l'imaginaire et les sensibilités des groupes des sociétés étudiées. Cela explique que cette piste

imaginaires reculée », il était possible d'entrevoir un « avenir d'autrefois, bâti avec un morceau de ce qui, pour nous, est actuellement le passé »²⁴⁸. Or nos films sont riches de ces jeux de contorsion. Ils regorgent de ces possibles qui ont été écartés : l'autogestion, l'occupation, la manifestation, la délibération, sont de ceux-là. Ils étaient porteurs de configurations politiques qui ont été évincées et que les films font revivre, en jouant sur les constructions temporelles. À des constructions purement linéaires « la reprise de vues cinématographique oppose son temps spiral (...) ; les réseaux d'images qu'elle nous propose fonctionnent ainsi comme une mémoire réflexive de temps que nous n'avons pas vécu mais dont nous nous voyons les héritiers »²⁴⁹.

La phrase de F. Niney complète parfaitement les propositions théoriques de J. P. Esquenazi. Nous construisons la mémoire du film et les films, en particulier ceux qui proposent des remontages, construisent notre mémoire. Cependant il faut encore préciser quelle mémoire exactement.

2. Mémoire rebelle

Nous postulons ici que nos films remontent l'Histoire dans un sens particulier. Tous contribuent, à différents niveaux, avec une plus ou moins grande ampleur, à singulariser des moments de rébellion, dont on verra qu'ils n'avaient pas tous la même portée. Certains se projetaient dans un avenir à très court terme, d'autres visaient rien de moins qu'un renversement de l'ordre établi. Ces actes de rébellion concernaient des hommes et des femmes ordinaires – ils n'occupaient aucune fonction supérieure ou de responsabilité particulière – qui en des circonstances bien précises ont montré leur capacité à se battre contre ce qu'ils estimaient être une atteinte à leur droit et pour l'obtention d'un ordre plus juste.

Si la notion d'atteinte au droit est aisée à définir, celle d'une lutte pour ordre plus juste l'est moins, car il y a une très grande variabilité dans l'idée de justice, y compris parmi ceux qui

ait été notamment explorée par l'histoire culturelle. L'étude des guerres « imaginées » du XX^e siècle en offre des exemples, avant 1914, pendant le premier conflit mondial ou entre les deux guerres. Un récent colloque sur le sujet indique même que « reconstituer le sens multiple de la guerre future ou des possibles guerres futures avant 1914 serait [...] le dernier panneau du triptyque à mettre en place pour saisir la Grande Guerre en tant que rupture historique fondamentale ». La proposition peut paraître proche d'une analyse plus classique des représentations sociales. Mais elle permet ici un saut interprétatif : au lieu de se contraindre à n'en faire qu'une représentation dont on sait implicitement qu'elle a échoué, sa prise en considération, et l'ajout de fiction, lui donne plus de chair et restitue aux contemporains leur capacité de projection dans l'avenir. », Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Seuil, « UH », 2016, p. 119.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

²⁴⁹ François Niney, *op. cit.*, p. 53.

participaient à ces mouvements. Dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, les habitants de Llano del Beal, menacés de voir leur village remplacé par une carrière, luttèrent contre Peñarroya et contre l'administration pour le préserver. Dans cet exemple de « mouvement vicinal » peu d'indices d'une forte politisation. L'ordre juste se confondait avec l'immédiateté de la conservation du village – la responsabilité d'une gestion globale était renvoyée aux autorités publiques –. Dans *Flores de luna*, au contraire, l'épisode du conflit entre les habitants du Pozo del Tío Raimundo et l'administration en charge du plan de rénovation des banlieues fut le fruit d'une forte politisation. Le « Plan parcial » prévoyait la disparition du quartier au profit d'un échangeur autoroutier. Les habitants du Pozo, qui avaient lutté pour exister dans cette banlieue madrilène, réclamèrent l'abandon du projet et la construction de logements dignes. Ils demandaient à être respectés. Retrouver une dignité passait par l'obtention de logements décents. Mais, dans ces mêmes mouvements, des personnes très politisées œuvraient pour la constitution d'un nouvel ordre social, au sein duquel serait prise en compte la parole de ces anonymes. Ils avaient l'ambition de rompre avec la verticalité des décisions pour promouvoir l'horizontalité de la négociation. Dans les trois films sur le cas Sintel, la capacité de projection dans le futur est très variable. *El efecto Iguazú*, premier film de la trilogie, détaille les atteintes aux droits dont les travailleurs avaient été victimes. Il montre, de manière concomitante, la lutte pour obtenir des compensations et une alternative à ce qu'A. Jiménez désigne comme un capitalisme globalisateur. En 2001, ils envisageaient de se couler dans la dynamique de l'altermondialisme. Comme dans *Flores de luna* coexistaient les intérêts immédiats et une vision à plus long terme. Dans *200 km.* cette perspective commençait à s'effacer. Il ne restait plus que la dénonciation d'un syndicalisme inféodé au gouvernement et, conséquemment, la promotion d'un autre syndicalisme, situé précisément du côté des travailleurs. Dans *La mano invisible*, la perspective à long terme s'est évanouie. Il ne reste plus que l'urgence du rétablissement de leurs droits. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le syndicalisme y est filmé en crise. C'est sûrement cette même crise que filme A. Zapico dans *El astillero (Disculpen las molestias)*. On y voit Cándido et Morala perdre les batailles les unes après les autres. Mais leur opposition permanente révèle quelque chose des pratiques syndicales. Le film plonge au cœur d'une crise, il montre quelque chose du fonctionnement de ces corporations, les unes visant l'obtention de compensations, les autres visant des modes de fonctionnements où les décisions seraient négociées. Dans *Veinte años no es nada* Joaquín Jordà rappelle la coexistence, le temps de l'expérience d'autogestion, de personnes aux profils les plus divers. Il rappelle que, comme par le passé, des travailleurs ont pris leur propre destin en main, de manière à faire maintenir leurs emplois, certes, mais également à faire exister un autre modèle de société. Dans *15M Libre te quiero*,

enfin, coexistent également une multitude de profils, depuis ceux qui ont été touchés par la crise – étudiants, ouvriers du bâtiment, retraités, etc. – et qui participèrent à des manifestations, jusqu’à ceux qui, en cette même Puerta del Sol, prétendaient changer le système. À ces différents exemples évidents de rébellion s’en ajoutent d’autres, non directement explicités par les films mais avec lesquels ils sont en lien. L’expérience d’autogestion dans *Veinte años no es nada* rappelle celle du début de la guerre civile. La marche des travailleurs de Sintel le 1^{er} mai renvoie à l’histoire de Chicago. La dénonciation d’un syndicalisme de compromis convoque la mémoire de figures illustres du syndicalisme, tel Marcelino Camacho. La mémoire du « movimiento vicinal » sollicite, quant à elle, le souvenir de ces lieux oubliés où s’est pourtant jouée une partie de la Transition : Orcasitas ou Santa Coloma de Gramenet.

Ainsi, si nous sommes dépositaires de quelque chose, dans ce cinéma qui interroge en permanence le présent, dénonce les agissements des politiques et en même temps montre les souffrances que ceux-ci occasionnent, c’est bien d’une autre histoire, d’autres histoires dans l’Histoire qui apparaissent comme autant d’instantanés où tous ont lutté ensemble tout à la fois parce qu’ils se sentaient floués et pour obtenir un ordre plus juste.

3. La repolitisation du présent

Nous pouvons postuler, à la suite de J. P. Aubert, que cette mémoire d’actes de rébellion a pour but de lutter contre des formes de dépolitisation du présent²⁵⁰. J. P. Aubert, lorsqu’il aborde cette question, parle des films de la Guerre Civile produits à partir de la Transition. Selon lui, à de rares exceptions près, tous ont tendance à simplifier l’histoire du conflit –ils la réduisent à une lutte des « bons » contre les « méchants », en portant en particulier leur attention sur les victimes et en exacerbant la violence des combats, ou encore en mythifiant la Seconde République, de manière à générer une image négative de la dictature –. La complexité de la première moitié des années 30, où des groupes révolutionnaires ont tenté des transformations radicales de la société, celle de la Guerre Civile elle-même, avec un camp républicain divisé entre communistes, anarchistes, socialistes, est évitée. De son point de vue, cette dépolitisation coïncidait avec l’instauration de la démocratie parlementaire, qu’il qualifie de bourgeoise :

²⁵⁰ Jean-Paul Aubert, « La sombra de... », *art. cit.*, p. 6.

También entendemos el provecho que podían sacar de esta determinada política de la memoria los protagonistas de la Transición. En un momento en el que se estaba instaurando un régimen democrático y en el que se trataba de imponer el modelo político del parlamentarismo burgués, la cuestión central era la de la clausura de la hipótesis de una ruptura radical. Despolitizar el pasado era, más que nada, desconectarlo del presente, tratar de demostrar que el pasado ya no tenía un significado activo para nosotros, en el día de hoy.²⁵¹

Il y aurait donc une façon consensuelle de représenter l'histoire : celle-ci passe par l'omission, voire l'effacement d'autres options possibles.

Le parallèle avec le cinéma dit « social » est tout à fait possible. Nous avons vu en introduction que l'un des reproches qui était fait aux fictions réalistes était précisément d'être trop timides, ou encore de faire du social sans faire de politique. Nous avons vu en première partie que ces mêmes films refusent la crise, préférant à la description des enjeux politiques les déchirures intimes. Ils mettent l'accent sur une peinture des souffrances. Les responsables (d'entreprises ou du Gouvernement) sont absents. La caméra, lorsqu'elle se tourne vers le contemporain, isole des lieux imprécis²⁵². Elle suit les personnages le temps de quelques jours à peine. Ces instantanés empêchent à la fois d'avoir une vue globale et de pénétrer dans la complexité de l'histoire. Des constats sont faits, brutaux. La violence de la pauvreté, du déclassement, la perte de repères qui débouche sur une perte d'identité, s'imposent à nous. Mais voilà, ne contribuent-ils pas à en fixer l'imaginaire et par là à l'entériner ? Nos documentaires, de par ce choix de proposer des vues d'ensemble et de pénétrer dans les strates du temps, à l'inverse de ces fictions souvent appelées « sociales », ancrent dans le présent du film des actions au caractère contestataire qui soit, viennent de se produire, soit se sont produites il y a longtemps. Ainsi, en contredisant une vision dominante des questions sociales, ils restituent les capacités d'action de toutes ces personnes qui à un moment se sont rebellées contre un état de fait. En maintenant leur souvenir actif, en même temps qu'ils laissent une place aux craintes, aux peurs, aux souffrances, les documentaires ménagent un espace pour l'illusion, le rêve, voire l'utopie.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁵² « Au contraire Fernando León de Aranoa déclare : « prétendi que no se jugara con localismos » et l'espace du film, qui combine réalisme et abstraction, est un montage de différentes périphéries de la ville. Le réalisateur avoue même avoir enlevé des affiches qui étaient sur place, susceptibles de fournir une indication topographique. Cet effacement de l'illusion référentielle est assez curieuse dans le film qui exprime de façon la plus transparente sa lutte engagée contre l'exclusion : le propos du réalisateur est de donner plus de vigueur à sa défense des marginaux en accentuant l'abstraction des lieux, la question sociale étant extensive à toute capitale d'une époque mondialisée. », Françoise Heitz, « De *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) à *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), Madrid : la ville en déshérence et le puzzle spatio-temporel », in *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes*, n°367 (Actualité des concours. Colloque d'octobre 2013), 2013, p. 30, 31.

L'autogestion n'aura duré que trois ans, l'occupation du Paseo de la Castellana trois mois, celle de la Puerta del sol trois mois également, les chantiers navals sont quasiment fermés, Vallecas fut aussitôt rattrapé par les problèmes de drogue, la Sierra de Cartagena est toujours dans une impasse socio-économique. Quelques pas ont été faits, mais beaucoup de rêves restent inaccomplis. Or le cinéma, lorsqu'il se tourne vers le passé, nous rappelle que « l'inaccompli bourdonne d'essentiel »²⁵³. Par ailleurs, il entretient notre connaissance du passé qui se donne alors dans toute sa complexité. Si l'histoire est une série permanente de coups de dés où, à chaque fois, seul un événement est pris en compte, on pourra dire que le cinéma, par le remontage d'images, offre la possibilité de se transporter à un moment où l'avenir comportait encore « une part d'aléatoire »²⁵⁴. En réactivant le souvenir d'actes de rébellion, les films leur redonnent une actualité. Ils s'ouvrent vers le futur.

Il nous reste encore à dire que cette mémoire des possibles nous apparaît sous différentes modalités. Il est d'abord un phénomène commun à tous les films que nous avons appelé « l'affleurement de la mémoire ». Dans chacun il y a des allusions à des personnes, à des lieux, à des moments particuliers de l'histoire qui, prises isolément, pourront paraître anodines. Or, nous allons le voir, il n'en est jamais réellement ainsi : elles ne sont jamais tout à fait isolées. Les allusions sont intégrées dans un réseau de répétitions qui renvoient à des histoires bien précises. Il s'agit là d'une mémoire latente. Rien n'est développé, rien n'est explicité. On parlera d'affleurement dans la mesure où l'allusion est cet élément qui, se laissant voir, permet de gratter, de creuser. Il suffit de tirer un premier fil²⁵⁵.

Viennent ensuite les films qui jouent plus explicitement avec la mémoire. *Flores de luna et Portmán, a la sombra de Roberto* insèrent au cœur de leur trame deux épisodes en lien avec

²⁵³ René Char, *Nu perdu*, Paris, Gallimard, « NRF », 1978, p. 179.

²⁵⁴ Marc Bloch, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁵ Emmanuel Terray, à propos d'un phénomène similaire, utilise la métaphore de l'ombre : « Dans le domaine de la pensée, la présence pleine, ce sont ces systèmes clos qui prétendent enfermer l'innombrable diversité de la nature et de l'histoire dans l'étroit corset d'une chaîne de raisons ; bref, dans toutes les régions de la réalité, ce sont ces ensembles qui sont si barricadés au-dehors et si compacts au-dedans qu'ils finissent par former une gangue où l'acteur quel qu'il soit est immobilisé comme par les bandelettes d'une momie ; du coup, ils appartiennent au règne de la mort ; ils interdisent l'espoir parce qu'ils interdisent l'avenir ; le présent y est une pâte si dense et si épaisse qu'il ne peut plus que persévérer à jamais dans son être.

Pour nous sauver de la présence pleine, nous ne disposons que d'un seul recours : il nous faut habiter ces fissures et ces creux qui introduisent de l'air, du jeu, de l'incertitude dans le bloc du réel. De même, dans la durée, nous devons guetter les désajustements, les ruptures qui viennent briser la continuité linéaire et mécanique de l'horloge. De telles béances dans l'espace et dans le temps déploient une scène sur laquelle les ombres peuvent surgir et se répandre parmi nous. Qu'est-ce en effet une ombre ? C'est d'abord un être qui échappe à l'alternative de la vie et de la mort ; seul un trépassé peut se changer en ombre, mais en devenant tel, il s'arrache au gouffre du néant, il retrouve une apparence et une voix ; bref, il retourne d'une certaine manière à la vie ; au reste les ombres sont aussi appelées les « revenants ». De même, l'ombre se soustrait à l'opposition du passé et du futur : elle vient du premier, mais elle annonce le second, parce qu'à l'occasion de son détour par l'au-delà, il lui a été donné de le contempler ». Emmanuel Terray, *Ombre berlinoises, Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 10, 11.

ce qu'il est coutume d'appeler le « mouvement vicinal ». Dans ces cas, il s'agit de constituer des lieux en monuments – qu'ils le soient déjà ou non importe peu –. Car à partir de ces lieux-monuments un déploiement de la mémoire est possible. *15M Libre te quiero, El efecto Iguazú* ont, quant à eux, ceci d'exceptionnel que la mémoire d'une expérience de rébellion se confond avec le film lui-même. Dans ces cas-là, il a non seulement vocation à faire voir mais également à organiser le souvenir de ces événements. Le film enregistre sur un support – il est dépositaire d'une mémoire – mais il le fait de manière structurée : il retrace des organisations et inventorie. En un sens il synthétise de manière à faire en sorte que cet ensemble puisse être transmis.

Chapitre 2 : Les affleurements d'une **mémoire des refus**

Dans notre étude sur *Portmán, a la sombra de Roberto*, nous avons suggéré les affinités du film avec l'archéologie et, donc, la géologie. En accumulant, au moyen d'images d'archives, les strates de temps, il offre au spectateur, au fur et à mesure de l'enchaînement des séquences, un plan de coupe de ce lieu. Le spectateur découvre, à une échelle géologique infime, une transformation majeure : la baie fut irrémédiablement modifiée par le déversement de minerais en quelques décennies.

Approfondissons ce parallèle entre géologie et cinéma sur la base du concept d'affleurement. Nous venons de le voir, le film est à considérer comme un constant travail de mémoire. Il en est ainsi grâce au spectateur. En rappelant, le film réécrit l'histoire et invite au dialogue avec le présent et le passé, les deux pouvant être confondus selon l'étendue que l'on donne au présent. Mais le spectateur est bel et bien dépositaire d'une mémoire particulière. Nous venons de postuler qu'il s'agit d'une mémoire rebelle, entendue comme tradition de mouvements collectifs où sont apparus des refus : refus de l'autorité avec l'anarchisme, refus de la dictature avec la mémoire syndicale, refus de formes d'oppression avec le communisme et refus d'un retour en arrière avec l'option républicaine. Tous ont donné lieux à des mouvements de rébellion qui se sont traduits si ce n'est par une prise de pouvoir au moins par la constitution de groupes de résistance.

Or la mémoire de ces mouvements est loin d'apparaître comme un tout constitué, résultat d'une remémoration consciente et construite. Bien souvent elle est un affleurement. En géologie, l'affleurement désigne ces endroits où la roche qui est en sous-sol apparaît à la surface, non recouverte de terre, de végétation ou de constructions. L'affleurement permet de deviner ce qui est enfoui, invisible car recouvert et donc inaccessible. Au cinéma, l'affleurement désignerait ces indices, visuels ou auditifs, qui émergent au sein de la narration, donc de l'audible et du visible, et qui laissent deviner une histoire enfouie, invisible car, pour l'essentiel, méconnue ou oubliée, mais susceptible de ressurgir pour celui qui saurait la reconnaître. Les affleurements sont multiples : parfois ils se démarquent, on les reconnaît

car ils appartiennent à une mémoire commune ; parfois ils sont furtifs. Dans le lacis visuel ou dans l'enchaînement des messages, ils peuvent passer inaperçus, surtout lorsqu'une allusion ou une inscription semble sans intérêt particulier.

1. Mémoire anarchiste

À la fin de *Veinte años no es nada*, lorsque le *flash-back* se referme et que nous revenons à l'instant du repas au restaurant, après la fin de la projection du film, tous les présents se lèvent et chantent l'*Internationale*. Juste avant, la caméra avait initié un travelling arrière, comme pour indiquer qu'elle se retirait pour les laisser partager ensemble cet instant des retrouvailles. Pourtant elle est encore là, le temps du chant. Elle capte un instant improbable, manifestement anachronique – ils n'ont à cet instant rien à défendre et ne luttent contre personne –. Par imitation, une enfant, la fille de Carlos, lève le poing. La caméra la filme en plongée, de dos, témoin d'un geste d'innocence. Puis, alors que s'effectue un fondu au noir, une voix de femme crie : « ¡Viva la FAI ! ».

En cet instant final, alors que le film s'était prêté jusque-là à une exploration de la démocratie, dans la continuité de *Numax presenta*, qui était un témoignage de la Transition en cours – d'un point de vue non consensuel –, point la référence à un autre temps, un souvenir dans le souvenir. Car ce chant de l'*Internationale* permet avant tout de faire le lien avec les années comprises entre 1974 et 1979, temps où, comme le dit Josefina Altamira, certains rêvaient sinon de faire la révolution au moins de créer une enclave socialiste dans un pays qui, malgré les apparences, devait trahir les idéaux socialistes les plus radicaux, donc révolutionnaires²⁵⁶. Ce cri final de « Viva la FAI », qui renvoie donc à la Fédération Anarchiste Ibérique, permet de créer un pont avec le projet d'autogestion développé entre 1977 et 1979 par les ouvriers de Numax. En effet, il avait quelque chose à voir avec la tradition anarchiste, sans se confondre avec elle. Ainsi que le rappelle Daniel Guérin, le concept d'autogestion naît sous la plume de Pierre Joseph Proudhon comme une alternative à un socialisme que les anarchistes dénoncent comme étant autoritaire car étatiste et

²⁵⁶ « La época de Numax nos cambió a todos, ¿no? Nos cambió un poco el concepto de la vida. Para mí fue un rompimiento, para mí. Porque también venía de la parte política, ¿no?, de..., eso de querer cambiar el mundo, de creerte que puedes cambiar el mundo, y darte cuenta que realmente... Se juntaron las dos cosas : Numax hay que cerrarlo porque hacia donde vamos no sabemos dónde vamos o sea que no podemos hacer aquí un pequeño país socialista una pequeña empresa socialista de ochenta personas, porque primero, porque la gente no está preparada y porque no hay las condiciones exteriores que lo permitan, no nos van a permitir hacerlo ni las condiciones nos lo permiten.»

centralisateur²⁵⁷. P. J. Proudhon forge ce concept en observant comment, pendant les événements de février 1848, fleurissent spontanément des associations ouvrières de production²⁵⁸. Il les encouragera et parallèlement cherchera à combiner propriété et communauté, pour arriver à une conception de l'association où, dans la mise en commun, personne n'est propriétaire individuellement et personne ne dépend d'une entité supérieure, de l'État en l'occurrence.

Le « Viva la FAI » permet en outre de créer un pont avec la chanson de l'*Internationale*, qui date de 1871, une année symbolique pour Paris, siège des événements de la Commune²⁵⁹. Or c'est durant la Commune que fut écrit le poème de l'*Internationale* en attendant d'être mis en musique en 1888. Ses paroles, entendues brièvement, se teintent donc d'une tonalité anarchiste, en particulier celles du refrain²⁶⁰ :

Agrupémonos todos
 en la lucha final.
 El género humano
 es la internacional.
 Ni en dioses, reyes ni tribunos,
 está el supremo salvador.
 Nosotros mismos realicemos
 el esfuerzo redentor.

Cette tendance anarchiste, le film ne la dément pas. Pedro, lors de l'interview, dit bien qu'il a été élu communiste mais que, dans le fond, il a toujours eu des tendances anarchistes.

Durante ocho años he estado en el ayuntamiento, de concejal y a raíz de esta última (...) decidí ya no presentarme a las elecciones, aunque siempre he sido comunista tengo tendencia muy anárquica, sabes, anarquista en el sentido de que no creo en las instituciones entendidas como se entienden en cuestiones formales.

Cette histoire anarchiste, sans qu'elle soit assimilable à de l'anarchisme doctrinaire, continue donc d'affleurer dans le film, comme souvent par simples allusions – chant de

²⁵⁷ Daniel Guérin, *L'anarchisme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 63.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁵⁹ « Ouvrière, L'internationale fut d'abord le chant des travailleurs. De fait, on note que, depuis qu'un mouvement révolutionnaire s'est créé, qui s'est dit « mouvement ouvrier », ses leaders ont rarement été des travailleurs eux-mêmes. Mais ils ont parlé en leur nom – pour accomplir la révolution, réaliser le socialisme ou le communisme – et leur démarche a été reconnue par ceux auxquels ils s'identifiaient.

Au vrai, ceux qui ont écrit les paroles et la musique de l'*Internationale* étaient d'authentiques ouvriers artisans, des tourneurs sur bois, l'un de Paris, l'autre de Lille. Ils parlaient simple, ils chantaient droit. [...]

Eugène Pottier et Pierre Degeyter n'ont pas apporté d'idées nouvelles. Mais leur démarche a donné à ceux qui l'entonnaient un élan, une force qui les ont transfigurés. Ils ont ainsi chanté à plein cœur leur espoir en une société plus juste, cet idéal qui comblait de bonheur ceux qui croyaient pouvoir l'accomplir. », Marc Ferro, *L'internationale, Histoire d'un chant de Pottier et Degeyter*, Paris, Noësis, « L'œuvre », 1996, p. 9.

²⁶⁰ Nous citons les paroles telles que nous les entendons à la fin du film.

l'*Internationale*, référence à une « tendance anarchiste » ou cri de « Viva la FAI » –. Ensemble, ils laissent émerger quelque chose d'une histoire ensevelie.

Mais, cette référence à la FAI permet de jeter encore d'autres ponts avec l'histoire anarchiste. Car la FAI, d'après ce que nous en dit Michel Ragon dans son *Dictionnaire de l'Anarchie*²⁶¹, est née en 1927. Or, la FAI, durant la dictature de Primo de Rivera, a rapidement été associée à la CNT²⁶². Ensemble ces groupes ont contribué à des épisodes majeurs de l'histoire de l'Espagne, d'abord la victoire des Républicains aux élections municipales de 1931 (nous y reviendrons plus avant), aux événements tragiques des Asturies en 1932 et à la guerre d'Espagne, période pendant laquelle des expériences d'autogestion ont été mises en place :

Au lendemain de la Révolution du 19 juillet 1936, foudroyante, riposte populaire au pronunciamiento franquiste, les industriels et les grands propriétaires terriens, avaient, en toute hâte, abandonné leurs biens et s'étaient réfugiés à l'étranger. Les ouvriers et paysans prirent en charge ces biens vacants. Les journaliers agricoles décidèrent de continuer à cultiver le sol par leurs propres moyens. Spontanément, ils s'associèrent en « collectivité ». Le 5 septembre, en Catalogne, un congrès régional des paysans convoqué par la C.N.T. décida la collectivisation de la terre, sous contrôle et gestion syndicale.²⁶³

Le rapport de cette histoire précise, datée, documentée, est sûrement très diffus, mais il existe. Les mots, les sigles, les références, les chants, en attestent : il y a des filiations. Il y a ce que Jacques Rancière appelle une tradition.

Dans les autres documentaires la mémoire anarchiste affleure sous d'autres formes. Ce sont des coïncidences qui ne sont pas fortuites. Il s'agit des manifestations, plus ou moins évidentes, plus ou moins travaillées, de cette tradition dont nous venons d'esquisser quelques traits.

Dans *200 km.*, lors de l'aparté avec une journaliste, José Saramago, qui vient de prononcer un discours sur la dignité humaine, fait une déclaration aux accents libertaires :

La journaliste : José Saramago, ¿tú eres un revolucionario ?
José Saramago : Yo no. Yo soy simplemente una persona que tiene su verdad, a lo mejor cada uno de nosotros tiene su verdad, que no quiere imponerla,

²⁶¹ Michel Ragon, *Dictionnaire de l'anarchie*, Albin Michel, 2008 p. 100.

²⁶² Voir pour plus de précisions le chapitre que consacre Dolors Marin à la création de la FAI dans son ouvrage sur le mouvement anarchiste. Dolors Marin, *Anarquistas, Un siglo de movimiento libertario en España*, Barcelona, Ariel, « Historia », 2010, p. 252 – 258.

²⁶³ Daniel Guérin, *op. cit.*, p. 177.

pero que tampoco la calla. Callar no. A veces digo: cuanto más mayor más libre y cuanto más libre más radical.

Or, immédiatement après le plan où il est en train d'échanger avec cette journaliste, dans le carré que dessine une ouverture à l'intérieur d'une des baraques, on aperçoit une tente, un homme torse nu et derrière une banderole floquée du logo CNT. Coïncidence, hasard ou au contraire volonté délibérée d'associer les deux ? Peu importe, ils sont là ensemble (Figure n°38). La tradition affleure, furtivement : le plan dure 4 secondes (51min 29s).



Figure n°38. *El efecto Iguazú* : Référence à la CNT

Elle affleurerà encore lors de l'épisode du G8 à Gênes. Pere Joan Ventura inclut des images de graffitis. Sur les murs le sigle anarchiste a été peint.



Figure n°39. *El efecto Iguazú* : Référence à l'anarchisme

Ici c'est une autre mémoire de l'anarchisme qui est convoquée, celle beaucoup plus agressive d'une « révolte viscérale »²⁶⁴. Daniel Guérin, se réfère, grâce à cette expression, à un refus en bloc de la société de la part des anarchistes, à leur affranchissement de tout ce qui est sacré et à leurs affinités avec les irréguliers, les hors-la-loi²⁶⁵. Les cocktails Molotov évoquent l'appel au feu comme moyen de faire table-rase. L'historien rappelle à son tour qu'il y eut un terrorisme anarchiste, évidemment plus problématique, car beaucoup plus stérile :

Le terrorisme anarchiste de la fin du siècle dernier présente des aspects dramatiques et anecdotiques, une odeur de sang, qui flattent les goûts du grand public. Mais, s'il a été, en son temps, une école d'énergie individuelle et de courage, qui appelle le respect, s'il a eu le mérite d'attirer l'attention de l'opinion sur l'injustice sociale, il apparaît aujourd'hui comme une déviation épisodique et stérilisante de l'anarchisme.²⁶⁶

Mais cette tradition-là n'est pas la plus mise en avant. Elle est même marginale. Celles qui ressortent, ce sont la tradition autogestionnaire et la tradition de manifestation. Elles émergent discrètement dans *200 km.* et rétrospectivement dans *El efecto Iguazú*, car le lieu même où fut construit le « Campamento de la Esperanza », le Paseo de la Castellana, est

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 22, 23.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

l'avenue où est traditionnellement célébré le défilé du 1^{er} mai en Espagne. Or, l'histoire de ce jour est irrémédiablement liée à la tradition anarchiste, dans son versant syndical :

L'origine et la signification libertaires du Premier Mai sont désormais tombées dans l'oubli. Cette date est pourtant un événement majeur de l'histoire du mouvement ouvrier et, plus particulièrement, de l'anarchisme, que nous commémorons désormais sans en connaître la signification.²⁶⁷

Normand Baillargeon en retrace ensuite l'historique. Lors de la grève générale du 1^{er} mai 1886 à Chicago, grève dans laquelle les anarchistes étaient engagés, deux cents policiers font irruption et chargent les ouvriers, faisant un mort et des dizaines de blessés. Le 4 mai une manifestation en soutien aux victimes ayant subi le même sort est organisée. Mais, ce même jour, une bombe est lancée sur les forces de l'ordre et tue un policier. La répression qui en résulte est brutale et sanglante. Elle se prolonge par un procès inique au caractère politique qui se termine par des condamnations à mort. Au départ, ce sont ces faits tragiques que commémore le 1^{er} mai, la répression contre le mouvement ouvrier²⁶⁸.

La revendication des travailleurs de Sintel n'a rien d'anarchiste, le drapeau de CC.OO est partout, mais, en ce qui concerne le 1^{er} mai des parallèles sont possibles. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, leurs revendications dénoncent un pouvoir politique bien décidé à les faire taire, coûte que coûte, quitte à les provoquer, quitte à leur interdire de manifester. Mais il y a également dans leur refus une contestation des appareils syndicaux. Ainsi le film laisse-t-il une trace d'une autre gauche, une gauche qui représente une alternative aux syndicats (CC.OO ou UGT en particulier), mais aussi aux Partis socialiste et communiste.

2. Mémoire syndicale

La référence au 1^{er} mai permet d'enchaîner sur la mémoire syndicale ou plus exactement sur la mémoire de ces courants nés dans sous le franquisme et qui plus tard, lors de la Transition, configurèrent le paysage syndical actuel. La mémoire syndicale, à la différence de la mémoire anarchiste, souvent furtive, est beaucoup plus importante. Elle est également beaucoup plus problématique. Les courants sont nombreux et dans un mouvement perpétuel. Ces groupes avaient en commun un farouche sentiment anti franquiste, sûrement une idée semblable de la justice sociale, mais les moyens et les conditions de sa réalisation

²⁶⁷ Normand Baillargeon, *L'ordre moins le pouvoir, Histoire & actualité de l'anarchisme*, Marseille, Agone, 2008, p. 99.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 99, 100, 101

divergeaient. Chacun avait une conception bien à lui de l'avenir politique : certains prônaient la démocratie, d'autres la révolution, d'autres encore imaginaient la démocratie comme une étape avant la révolution. Cette mémoire vise particulièrement la Transition. La démocratie espagnole, dont on sait qu'elle succéda à la dictature du Général Franco par un processus de transition, est largement remise en cause comme « Transition modèle ». Une riche bibliographie traite de ce sujet²⁶⁹. Les films, avec les moyens qui leurs sont propres, interrogent également le régime en place. *Veinte años no es nada* n'est que cela, il est un questionnement permanent de la démocratie à partir des témoignages de personnes qui ne s'y sentent pas à leur place. Dans *15M Libre te quiero*, le slogan, « No nos representan », est partout. Pourtant ces deux films ne sont pas ceux où l'on trouvera le plus de références aux syndicats, sûrement parce qu'ils situent la critique à un niveau plus général. C'est plutôt dans la trilogie Sintel et dans *El astillero (Disculpen las molestias)* que cette mémoire est la plus prégnante et de fait la plus douloureuse. La relation avec CC.OO et UGT, dans les deux cas, est éminemment conflictuelle, les deux syndicats ayant participé, d'après leurs dénonciateurs, aux politiques de libéralisation de l'économie en échange de financements. Politiques et dirigeants syndicaux, sont mis au même niveau. Ce n'est donc pas une mémoire commune qui est célébrée. Les syndicats sont bien plutôt l'objet d'une dénonciation.

Pourtant, dans la masse des informations, affleure une mémoire d'un autre temps, d'un temps où ces syndicats se sont rebellés contre l'ordre établi. Dans *200 km.*, qui fait une large place à ces tensions, ou dans *El efecto Iguazú*, la référence à CC.OO est permanente. Pourquoi ? Pourquoi les travailleurs limogés de Sintel, alors même qu'ils se sont vus trahis par les dirigeants d'UGT et de CC.OO, arborent-ils toujours les drapeaux, les tee-shirts, les casquettes, les autocollants au nom de ces syndicats ? Il y a là un lien, une histoire commune, qui ne nous est pas donnée mais qui pourtant existe.

²⁶⁹ Sophie Baby, *Le mythe de la transition pacifique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012 ; Bénédicte André-Bazzana, *Mitos y mentiras de la Transición*, El Viejo Topo, 2006 ; Ferran Gallego, *El mito de la Transición, la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973 – 1977)*, Barcelona, Crítica, 2008 ; Vicenç Navarro, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta (Sobre lo que no se habla en nuestro país)*, Barcelona, Anagrama, 2002 ; Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto, una crítica cultural de la transición española (1973 – 1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018 ; Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, la izquierda radical en la Transición española (1975 – 1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016.

À partir de différentes références, des affleurements donc, nous pouvons faire des retours en arrière et dépasser cette phase conflictuelle pour nous situer dans un temps où le syndicalisme (divisé en une multitude de courants) constituait l'épicentre de la contestation. Dans *Veinte años no es nada*, Pedro dit avoir fait parti du comité de direction provinciale de CC.OO pendant 8 ans, soit, d'après les dates qu'il nous donne, entre 1990 et 1998. Dans *El astillero (Disculpen las molestias)*, dès les premières secondes, la photo de Javier Balauz utilisée par A. Zapico, laisse voir le logo de CC.OO – ce qui nous situe, d'après les dires de J. Balauz lui-même, au début des années 80, en pleine Transition démocratique (16min 20s) –. Les logos de la CNT (AIT), de USO et de CSI sont également mis en exergue.



Figure n°40. *El astillero (Disculpen las molestias)* : Les syndicats en présence lors de la Transition

Dans *200 km.*, l'intervention d'un témoin permet encore d'approfondir cette histoire et de l'éloigner du moment présent. Voyons l'échange (36min24s) :

1. Plan rapproché poitrine d'un homme portant un bob, des lunettes et un polo gris à manches longues. La séquence démarre *in media res*, l'échange qui suit semblant déjà avoir commencé auparavant :

«...¿Ese tío qué sabe? Ese tío está acostumbrado...

(Hors-champ on entend)

- ...a trabajar igual que tú.

- Sí... Pues ya lo vemos cómo funciona el sindicato compañero....

(Hors-champ, difficilement audible)

- ...salir de abajo...

- Ya lo vemos cómo está gestionando el sindicato que lo tiene dividido...

(Hors champ inaudible)

- ...

- Pues claro es fundamental, es fundamental. Los que están acumbrados en los sindicatos tienen que saber cómo están las bases, pasarse por las empresas, pasarse por las minas.
- 2. Contrechamp d'un homme, barbu, polo gris, lunette de soleil et casquette bleue, filmé de profil en légère contreplongée en premier plan :
 - Lo único que les ha pasado es que cuando les han llegado las vacas gordas han dicho: « ya estoy gordo y ya no quiero más »
- 3. Plan rapproché taille d'un homme arborant un dossard aux couleurs de CC.OO, où est inscrit en catalan « amb plena ocupació i drets socials ». Il porte une casquette blanche, ce qu'il dit est à peine audible :
 - Claro, ¿mientras tanto qué?
 Mouvement de panoramique gauche vers l'homme au bob gris :
 - «...el sindicato, el Camacho y compañía, pero él ¿de qué? esos tíos sí que sabían lo que era la lucha, la lucha de los trabajadores. »
- 4. *Cut*, avec une ellipse, mais une continuité dans la discussion. L'homme au bob gris, en premier plan, de profil, continue. Pendant qu'il parle la caméra effectue un léger panoramique droit, laissant entrer dans le champ un compagnon :
 - Yo creo que un tío que es médico de profesión no puede ser dirigente de un sindicato. Personalmente yo creo que no.
 (Hors champ on entend)
 - Tiene que ser un currante.
 - Pues sí, que sepa lo que es trabajar. Yo, el que gana 500.000 pesetas al mes, ¿qué cojones sabe de lo que es ganar 90.000? »

Alors que ce qui préoccupe ces hommes c'est l'« ici et maintenant », – ils font référence à José María Fidalgo, médecin orthopédiste, secrétaire général depuis 2000 et accusé de mener une politique seulement guidée par le désir de maintenir Comisiones comme syndicat majoritaire –, l'homme au bob gris mentionne une légende de la lutte ouvrière, Marcelino Camacho. Ce nom suppose la possibilité, pour celui qui en aurait les connaissances, de mesurer le présent par rapport au passé, de percevoir, enseveli sous les couches d'histoire, une histoire communiste. Le mot est à prendre au sens propre.

Le nom de Marcelino Camacho, en effet, nous fait remonter aux origines même de ce que fut Comisiones Obreras, soit, comme son nom l'indique, des commissions ouvrières qui constituèrent un premier embryon d'opposition durant la dictature franquiste :

En el resurgir de la oposición obrera en el franquismo se pueden destacar dos detonantes: los grupos obreros católicos y las acciones espontáneas de huelga y protesta. En 1946 surgieron de la Acción Católica las Hermandades Obreras de Acción Católica (HOAC) con su organización juvenil Juventudes Obreras de Acción Católica (JOAC/JOC). A partir de entonces, sus miembros se hallaron presentes en casi todas las huelgas y acciones de protesta y pudieron aprovechar la mayor libertad de movimiento dentro de las instituciones de la Iglesia. De las organizaciones obreras confesionales partieron en 1959/60 el primer sindicato del nuevo movimiento obrero, USO (Unión Sindical Obrera), y más tarde grupos de izquierda radicales como el Frente de Liberación Popular (FLP) y la Organización Revolucionaria de Trabajadores maoísta (ORT). La segunda causa estuvo en las huelgas de los 50, el "preludio" del boicoteo de los tranvías en Barcelona (1951), las huelgas por reivindicaciones salariales en 1956 y las huelgas mineras asturianas en 1957/58. En estas últimas se formaron

espontáneamente comisiones obreras como órganos negociadores fuera del aparato del Sindicato que se pueden considerar como embriones de las CC.OO.²⁷⁰

Ces commissions, liées aux zones industrielles de l'Espagne, furent les lieux d'intenses débats qui dépassaient les revendications salariales :

A pesar de la represión, CC.OO convocaban huelgas y manifestaciones en las principales zonas industriales de España. Las reivindicaciones laborales (principalmente salariales) y políticas, desde la readmisión de los despedidos hasta la democracia y la libertad. Durante las protestas, las asambleas de trabajadores, también ilegales, celebradas en fábricas y en iglesias, se habían revelado como espacios fundamentales para la participación y la toma de decisiones.²⁷¹

Or ces commissions furent impulsées précisément par Marcelino Camacho, dont l'histoire militante était déjà riche. Militant républicain exilé, il revient en Espagne en 1957, après avoir bénéficié d'une grâce. Il intègre l'entreprise Perkins Hispania, comme fraiseur. Là, depuis le syndicat unique (Sindicato Vertical), il contribue à mettre en place les premières commissions²⁷². Une fois celles-ci identifiées par le régime, leurs origines, leurs ramifications, leurs couleurs idéologiques, le gouvernement les déclare illégales²⁷³ et Marcelino Camacho en paye le prix. Il est emprisonné pendant 10 ans, de manière presque continue, entre 1967 et 1976. Il est un des dix inculpés du « Proceso 1001 ». À la lumière de ces quelques références historiques, la comparaison entre Marcelino Camacho, nommé, et J. M. Fidalgo, implicitement identifié, prend tout son sens. La mémoire présente pour celui qui s'exprime, mais possiblement enfouie pour celui qui voit et écoute, laisse présager une autre histoire et donc donne un autre sens à l'engagement syndical.

La référence à CC.OO n'est que l'arbre qui cache la forêt. CC.OO, avant 1976, n'était pas exactement une organisation syndicale. Son nom l'indique, il s'agissait de commissions ouvrières présentes dans les entreprises, moteur d'assemblées, de discussions et de revendications à plus ou moins long terme. Ceci explique qu'elles furent traversées tout au long de la dictature par des groupes aux idéologies parfois contradictoires mais qui se retrouvaient dans l'anti-franquisme. Parmi ceux-là, la USO (Unión Sindical Obrera), dont on voit le sigle sur la banderole portée par Cándido et Morala.

²⁷⁰ Holm-Detlev Köhler, *El movimiento sindical en España, Transición democrática, Regionalismo, Modernización económica*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000, p. 85.

²⁷¹ Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso, la izquierda radical en la Transición española (1975 – 1982)*, Siglo XXI de España editores, 2016, p. 29.

²⁷² Ignacio Fernández Toxo, « Una vida en defensa de los trabajadores », *El País*, 29/10/2010. <https://elpais.com/elpais/2010/10/29/actualidad/1288340221_850215.html> [Consulté le 31 juillet 2018]

²⁷³ Holm-Detlev Köhler, *op. cit.*, p. 87 – 89.

Le sigle de CC.OO, ajouté à celui de l'USO, fait émerger, dans le présent, le souvenir d'une lutte syndicale multiple et multidirectionnelle, la USO étant un syndicat lié à la religion catholique²⁷⁴.

La référence dans *Veinte años no es nada* à la mort de Salvador Puig Antich, puis le long aparté au sujet du dernier braquage de Juan Manzanares complètent ce panorama syndical, mais cette fois à l'extrême gauche. Juani, dans ces interviews en décalage avec les images, se rappelle son parcours, ses rencontres et son arrivée à Barcelone :

Yo nací en Zamora, pero bueno me fui con un año a Salamanca, con mis padres de Salamanca. Fui desde pequeña a un colegio de monjas. Y, bueno, pues el ambiente de Salamanca era así, pero era algo que no sabía lo que era, pero desde que tuve catorce años yo sabía que me tenía que marchar de allí. Y entonces con 17 años hacemos un viaje organizado por mí y nos fuimos a Mallorca que yo había conocido a una chica que estaba trabajando en Mallorca, pero ya aquello era..., para mí, el camino que ya me quería quedar. Cuando conocí Barcelona, no sé era como algo que..., que iba conmigo, no sé, es que me despertaba, y era como aliviada, como si estuviera libre. Había como una sensación, que yo tengo en mi imagen de despertar y ver que no estaba en mi casa, que estaba en otro lado y mira.

En la Numax encontré el zapato a mi medida, aquello desde el primer día. Y yo no había visto en mi vida una asamblea, entonces, bueno, cuando yo entré en esa fábrica, me acuerdo que me parece que había pasado una semana y mataron a Puig Antich, y vi el patio lleno de hojas y una asamblea, yo me acuerdo que me presenté en la asamblea y yo nada más tenía inquietudes porque yo no sabía de nada, no sabía de nada, para mí fue una escuela.

(Après l'archive qui reprend une séquence avec Juani)

A Roque, lo conozco pues en el 76, o sea sí, a primeros, por enero y febrero, pasó en febrero..., hubo en Vitoria lo de...los asesinatos de Vitoria que también fue con una huelga. Bueno, habían quedado de ir, Roque, José, Tupa, me dice que por qué no voy y me fui y entonces allí conocí a Roque, yendo a Vitoria y estuvimos pues viendo gente que estaba escondida en casas, gente encarcelada, conocimos a madres, hubo contacto pues con toda la gente que hacía dos meses o un mes, un mes que habían muerto y como estaba allí la situación, no, y allí lo conocí, sí, sí, sí.

Juani se souvient, et elle se souvient moins des dates que des événements qui ont marqué sa vie : le quotidien à Salamanque, le départ pour Barcelone et l'entrée à Numax, précisément aux mêmes dates que l'arrestation de Puig Antich, dit-elle. Cette référence situe son entrée en avril 1974 – il fut exécuté exactement le 2 mars 1974 –. Mais le nom de Puig Antich, comme celui de Marcelino Camacho, donne la possibilité d'exhumer un passé très agité de luttes au caractère parfois violent. Puig Antich appartenait au MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), lui-même dans la mouvance d'Autonomía Obrera, un courant à la limite entre le

²⁷⁴ « La Unión sindical Obrera (USO), que participó en el movimiento de Comisiones, con algunos sectores ugestistas, se creó en 1960 a partir de algunos grupos de jóvenes trabajadores de Guipúzcoa vinculados a la JOC, extendiéndose posteriormente por Vizcaya, Asturias, Madrid y Sevilla ; en 1965 aprobó su Carta Fundacional inspirada en el humanismo cristiano y el socialismo democrático y autogestionario, incorporando al mismo tiempo valores procedentes del anarcosindicalismo, corriente que por otra parte no consiguió recuperarse en estos años. La USO a partir de 1967 se apartó del movimiento de CC.OO, consolidándose como organización sindical. », Jesús A. Martínez (coord.), *Historia de España siglo XX, 1939 – 1996* [1999], Madrid, Cátedra, 2013, p. 214.

marxisme et l'anarchisme, défenseur des assemblées ouvrières, critique envers les partis et dans une moindre mesure envers les syndicats²⁷⁵ mais surtout promouvant une « organisation totale » :

Organización integral quería decir también que se trataba de algo más que un colectivo activista, en la medida en que tenía una dimensión comunitaria en la búsqueda de nuevas formas de vida alternativas a las del capitalismo, basadas en la igualdad entre hombres y mujeres. En el grupo de base, denominado equipo, junto a las cuestiones políticas se abordaba la transformación de la vida cotidiana de los militantes, que aunque no vivían en comunas, sí compartían parte de sus ingresos para la organización y también para la vida personal.²⁷⁶

Le MIL se situait sur la même ligne mais il se radicalisa encore en prenant les armes. Ce groupe réalisait des attaques à main armée pour appuyer les grèves locales et aider les travailleurs limogés²⁷⁷. Un certain nombre fut pris par la police, suite à la mort d'un policier de la Brigada Político Social, dont Salvador Puig Antich qui fut exécuté.

Le récit du dernier braquage de Juan Manzanares, qui appartenait à Acción Comunista, semble comme une répétition de la vie de Puig Antich, en 1985²⁷⁸, alors que la Transition était déjà actée et l'anti-franquisme n'était plus. Le nom de Puig Antich c'est le chaînon manquant entre ces embryons d'oppositions diffuses nées dans les années 50 et une histoire où cette opposition était devenue étrange car décalée.

La référence aux « Sucesos de Vitoria », qui eurent eu lieu en 1976, insiste encore sur cette période charnière. Il s'agit d'un conflit social parti des forges d'Álava en janvier, qui s'était peu à peu étendu aux autres secteurs jusqu'à prendre une tournure politique. Les autorités – dont Manuel Fraga Iribarne, ministre de l'intérieur –, passives, avaient laissé le conflit s'enraciner. Le 3 mars se tint une assemblée générale en l'église San Francisco. La police, composée alors de quelques dizaines d'officiers, eut ordre d'évacuer. Elle le fit, à coups de gaz lacrymogène et de mitraillettes. Le bilan fut de cinq morts et de plusieurs dizaines de blessés. En 1976, les habitudes de la dictature étaient bien ancrées :

Au-delà, le drame de Vitoria illustre les conséquences tragiques à tous les niveaux d'un système autoritaire en décalage avec les réalités populaires. Politique de répression des libertés, imprévision et incompréhension de la réalité des enjeux sociaux, formation rudimentaire et déficiente des agents, expérience strictement militaire des officiers, insuffisance des techniques, tendance non réfrénée à l'usage des armes à feu sont autant de

²⁷⁵ Gonzalo Wilhelmi, *op. cit.*, p. 49.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁷⁸ Lluís Visa, « Juzgado por otro asalto a un banco el atracador que hirió al gobernador civil de Tarragona », *El País*, 21/07/1988. <https://elpais.com/diario/1988/07/21/madrid/585487463_850215.html> [Consulté le 31.07.2018].

facteurs inhérents à l'appareil répressif du régime franquiste qui sont à l'origine de la violence des comportements policiers face aux troubles de l'ordre public.²⁷⁹

En 1976, il y avait encore de la place pour les utopies autogestionnaires ou pour une pratique de révolution passant par une « réforme intégrale ». Il existait une marge pour concilier des idéaux anarchistes avec des idéaux marxistes et communautaires. En 1985, non. En 2004, tout cela est encore plus lointain, mais il en reste la mémoire, une mémoire très fragmentaire, à peine esquissée qui, reliée à d'autres films, d'autres évocations, nous font considérer la Transition et la démocratie, sous un autre angle.

3. Mémoire communiste

La mémoire du communisme, considérée de manière plus restreinte comme mouvement relié à la tradition marxiste est elle aussi diffuse. Cependant elle se double de beaucoup d'imprécision, le mouvement communiste n'existant pas en soi mais comme une diversité de mouvements à caractère plus ou moins hégémonique et comme une diversité d'expériences politiques partageant certains traits communs et surtout de profondes divergences. De fait, sans le mentionner explicitement, nous venons déjà de retracer une partie de cette mémoire, les CC.OO étant en majoritairement composées de membres du PCE ou de personnes se revendiquant de lui, dont Marcelino Camacho²⁸⁰.

La référence au PCE existe d'abord comme conflit. On voit à plusieurs reprises dans *El astillero, (Disculpen las molestias)*, au début, lors des manifestations de soutien à Cándido et Morala (figure 41), avant leur arrestation puis dans tous les autres regroupements qui suivirent leur arrestation, leur procès et leur libération, des drapeaux floqués de la faucille et du marteau et du sigle PCPE (Partido Comunista de los Pueblos de España). Avec le PCPE nous remontons jusqu'à 1984, à ce moment de la Transition où l'Espagne désormais démocratique s'apprêtait à rejoindre l'Union Européenne, avec l'approbation d'une partie de la gauche. Cet événement est à l'origine d'une scission au sein du PCE²⁸¹.

²⁷⁹ Sophie Baby, *op. cit.*, p. 338.

²⁸⁰ « La estructura interna de CC.OO en esta época se puede definir como un tejido de grupos ideológicamente muy diferentes (católicos, la USO, comunistas, socialistas, falangistas de izquierda, independientes). Sin embargo aumentó continuamente la importancia del PCE, que en 1964 había disuelto su propia organización sindical OSO. Pero incluso el PCE era, en muchas partes de España, más bien un receptáculo para jóvenes de la oposición que un aparato disciplinado como le hubiera gustado a la dirección en el exilio en torno a Carrillo e Ibárruri ("la Pasionaria"). », Holm-Detlev Köhler, *op. cit.*, p. 86.

²⁸¹ « El congreso de los comunistas prosoviéticos eligió ayer, por unanimidad, a Ignacio Gallego como secretario general. Sus señas de identidad son el marxismo-leninismo, el internacionalismo proletario, la declarada simpatía hacia la Unión Soviética y la lucha por el socialismo, sin olvidar el "período de transición" de la dictadura del



Figure n°41. *El astillero (Disculpen las molestias)* : La référence au PCPE

Mais cette scission nous parle d'une autre, dont on perçoit quelques signes dans le film, celle entre CC.OO et CSI, deux organisations syndicales qui disposent d'un long historique d'affrontements :

En el año 81, nos expulsaron de CCOO por nuestra oposición a la política de pactos y consenso que ese sindicato propugnaba. A principio nos denominamos « Corriente Sindical de Izquierda de CCOO » y estábamos por dar la batalla en el interior de CCOO, así que seguimos reclamando nuestra reintegración como grupo y con todos los cargos que nos habían quitado.²⁸²

En 1981, l'histoire des années 2000, 2004, 2007 est déjà là. Les accusations portées contre CC.OO dans le film ressemblent à celles qui sont portées contre ce même syndicat dans la trilogie Sintel. En fond, c'est ce glissement d'une opposition radicale lors de la période franquiste, orientée vers la démocratie mais conservant une option révolutionnaire, vers une politique de consensus, qui est systématiquement dénoncée.

proletariado. Se denomina Partido Comunista, abjura del eurocomunismo y se autoproclama el único capaz de "retomar la antorcha de la revolución". El Partido Comunista –nombre provisional, ya que, si surgen dificultades jurídicas para su legalización, pasará a llamarse Partido Comunista de los Pueblos de España– nace asumiendo, según consta en la resolución política aprobada ayer, "la historia y las señas de identidad del Partido Comunista de España, aunque estas siglas han sido hoy usurpadas por el eurocomunismo". », Joaquín Prieto, « El congreso de los comunistas prosoviéticos eligió por unanimidad a Ignacio Gallego como secretario general », *El País*, 16 janvier 1984. <https://elpais.com/diario/1984/01/16/espana/443055607_850215.html> [Consulté le 31.07.2018].

²⁸² Marcelo Álvarez, «Corriente Sindical de Izquierdas: un sindicato de clase para Asturias », *Punto y hora de Euskal Herria*, n° 549, 15-30 juin 1989, p. 29-31. Article mis en ligne par le site Atenéu Cultural Xuan María Acebal. <<https://ateneuacebal.wordpress.com/2017/12/02/corriente-sindical-de-izquierdas-un-sindicato-de-clase-para-asturies-1989/>> [Consulté le 31.07.2018].

Aussi ne sera-t-on pas surpris de voir la mémoire communiste se cristalliser bien plutôt dans des symboles mythiques tels que le Che, dont on voit poindre le portrait un peu partout dans les images, parfois accompagné du drapeau cubain. *El efect Iguazú* en propose un certain nombre. Nous pouvons le constater dans les photogrammes de la figure n°42.



Figure n°42. *El efecto Iguazú* : Affleurement de la mémoire communiste

La convocation de ces deux symboles y a vraisemblablement une connotation antilibérale plus qu'une revendication explicite d'une mémoire communiste concrète. En tous les cas, dans ces films, hormis ces références visuelles, rien ne permet d'aller dans ce sens. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, les leaders du mouvement semblaient s'orienter vers une option altermondialiste. Ils partageaient avec cette nébuleuse d'organisations la dénonciation des « conséquences jugées néfastes de l'actuel processus de mondialisation »²⁸³.

Autre mythe de la mémoire communiste, la chanson « El pueblo unido jamás será vencido », entendue dans une des archives de *Portmán, a la sombra de Roberto* puis dans une

²⁸³ Eddy Fougier, *Altermondialisme le nouveau mouvement d'émancipation ?* Paris, Lignes de Repères, 2004, p. 19.

version adaptée dans *El efecto Iguazú* où les travailleurs remerciés chantent « Sintel unida jamás será vencida ». Le lien avec le Chili et ce qui s’y est passé est distant. Le refrain de la chanson est pris comme une assertion dont le référent varie selon les contextes. Dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, la notion de peuple a subi une restriction de taille, puisqu’il ne désigne plus que les habitants de El Llano del Beal, opposés à Portmán Golf. S.A., à ses mineurs ou encore aux autorités locales. Dans *El efecto Iguazú* la même restriction est à l’œuvre, à la place du mot peuple apparaît le nom de l’entreprise.

Dans tous ces cas – apparition des insignes communistes, référence à des mouvements affiliés ou proches du PCE, référence à la Révolution cubaine ou à la figure tragique de Salvador Allende – nous sommes toujours dans le présent. La mémoire n’affleure pas vraiment ou de manière peu significative. Peut-être dans l’ensemble de ces références, l’important est-il la couleur rouge, élément commun de tous ces mouvements.

Or cette couleur, en Espagne, a une connotation forte, bien connue de tous, qui tout à la fois la rapproche et l’éloigne du communisme. « Rojos » : ainsi étaient appelés les Républicains espagnols durement réprimés pendant la dictature du Général Franco, tous mis sous la bannière d’un marxisme où se confondaient socialistes, communistes et autres anarchistes. Cette couleur est peut-être celle qui permet de laisser affleurer une autre histoire dans cette histoire, ou pour le moins un point de référence dans le passé surgissant comme alternative à la démocratie en place.

4. Mémoire républicaine

Ventura Álvarez, dans *Flores de luna*, fait mention de ce terme. Une première mémoire, douloureuse, liée à la chute de la République, à la répression et à la misère, affleure. Le mot « rojo » intervient dans une séquence de remémoration composée de plusieurs intervenants (14min 24s) :

Plan n°1. Intérieur jour. Une salle où, au second plan apparaissent des cartes et des ordinateurs. Plan Rapproché taille de Javier Espiago, historien et géographe.	<i>Javier Espiago</i> : La emigración al pozo es fundamentalmente de las zonas latifundistas. Era una mano de obra asalariada, que con la mecanización de las grandes explotaciones y la gestión directa de esas grandes explotaciones se ve expulsada, se ve necesitada de encontrar trabajo fuera de la agricultura.
Plan n°2. Archive d’un film en NB. Extérieur jour. Plan Moyen d’hommes regroupés à l’ombre d’un olivier.	
Plan n°3. Raccord. PRP d’un homme en train de manger.	

Plan n°4. Archive photo fixe avec zoom optique vers le centre de la photo. Elle représente en Plan Général une machine à battre le blé.	
Plan n°5. Fondu enchaîné. Archive photo fixe, avec zoom arrière. Elle représente en Plan Général une machine à moudre le blé.	
Plan n°6. Fondu enchaîné. Archive photo fixe d'une foule qui regarde hors-champ. Derrière eux des banderoles, dont une où l'on peut lire : « El caudillo estima el sudor del campesí... tanto como la sangre que se derrama por España ». On arrive à distinguer également une référence à Extremadura.	
Plan n°7. Intérieur jour. Ventura Álvarez et son fils, filmés en plan rapproché taille, de ¾ face, dans le salon de l'appartement, accoudés à une table. Un carton donne son nom.	<i>Ventura Álvarez</i> Tuvimos que salir del pueblo porque mi padre era de izquierdas, y por eso lo metieron en la cárcel.
Plan n°8. Intérieur jour. Carlos París en plan américain, assis dans une pièce où dominant les livres.	<i>Carlos París</i> Siempre ha habido barreras de clase, en cualquier sociedad pero en la España de la posguerra aquello era no una barrera sino una muralla china, que separaba el mundo de las clases populares vencidas, porque la guerra civil española fue en gran medida y definitivamente una lucha de clases en las España de los vencedores.
Plan n°9. Archive photo fixe. Plan rapproché poitrine d'un homme et de sa fille.	
Plan n°10. Fondu enchaîné. Archive photo fixe. Premier plan d'un homme, plutôt âgé portant un béret. La photo est prise comme un portrait.	
Plan n°11. Fondu enchaîné. Archive photo fixe. Premier plan d'un homme âgé, le visage ridé, les yeux mi-clos.	
Plan n°12. Fondu enchaîné. Archive photo fixe. Premier plan d'un homme âgé, le visage ridé, portant un béret de velours.	
Plan n°13. Fondu enchaîné. Archive photo fixe. Premier plan d'un homme âgé, légèrement de ¾, esquissant comme un sourire. On croit reconnaître Trifón Cañamares, témoins du film.	
Plan n°14. Fondu enchaîné. Archive photo fixe. Plan moyen d'une haie de personnes qui, tout en regardant vers l'objectif, lèvent le poing. Au second plan, une intense fumée se dégage.	<i>Ventura Álvarez</i> ...como éramos Rojos, no teníamos derecho ni a trabajar, ni a nada. Entonces no teníamos para trabajar, no teníamos para comer, no teníamos para nada, para nada, nos vimos en la pura miseria, entonces tuvimos que dar el estampido, salir.
Plan n°15. Idem plan n°98.	

Plusieurs éléments peuvent être mis en valeur dans cette construction mémorielle. L'impulsion est donnée par l'historien, qui, avec des mots techniques, des concepts précis, pose le cadre historique. Ces propos sont illustrés par une archive filmique indéterminée, puis par des photos fixes dont le rôle est d'illustrer ces mêmes propos. Les photos fixes en particulier mettent en exergue le terme de « mécanisation ». De manière plus incertaine, l'archive filmique pointe les mots « agriculture » et « main d'œuvre ». Mais surtout, à la fin de cet enchaînement, arrive cette photo, détachée des propos de Javier Espiago et annonçant les propos de Ventura Álvarez. Le slogan « El caudillo estima el sudor del campesí... tanto

como la sangre que se derrama por España» est écrit en lettres capitales. La banderole reprend les deux piliers du régime : la sueur et le sang, le travail et la patrie. Le rouge patriotique s'identifie au sang versé contre les ennemis du régime, les « rouges ». Par cette métonymie le régime visait les mouvements ouvriers qui avaient adopté de longue date la couleur rouge, synonyme tout à la fois de l'oppression et de l'espoir que soulevait la lutte. Le rouge c'était la révolution et la violence subie²⁸⁴. Or, dans les propos de Ventura Álvarez, c'est bien ces souffrances qui dominent. Les « rouges » du sud eurent à subir une double peine : pauvres, ils durent émigrer vers les villes ; de gauche, ils furent mis au ban, emprisonnés puis rejetés.

La mémoire républicaine est convoquée, dans cette accumulation de couches historiques, du point de vue du franquisme, donc de la répression sanglante et de la misère. Bin différente est la situation dans le film de B. Martín Patino. La mémoire républicaine y est détachée de la tragédie de la Guerre et donc de l'identification à la gauche marxiste. Ce qui ressort, c'est le parallèle entre deux événements partageant quelques points communs. La mémoire de la République se manifeste de deux façons : d'une manière très évidente avec la présence de drapeaux républicains et d'une manière implicite par la coïncidence des faits et des lieux.



Figure n°43. *15M Libre te quiero* : Le drapeau républicain

²⁸⁴ À propos du drapeau rouge, par exemple, Maurice Dommanget, affirmait la chose suivante : « Ce drapeau apparaît au premier rang dans presque toutes les tentatives, les épreuves et les batailles du peuple ouvrier. Faire l'histoire ou plutôt esquisser l'histoire du drapeau rouge équivaut à retracer partiellement l'histoire du prolétariat. Mais c'est la retracer sous un angle particulier, car le fait d'arborer le drapeau rouge est un trait révélateur d'une certaine maturité sociale, d'un certain degré de conscience sociale, d'un instinct révolutionnaire ou parfois, plus simplement, d'un esprit de révolte élémentaire. », Maurice Dommanget, *Histoire du drapeau rouge* [1966], Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 8.

Le drapeau républicain, qui au moment des manifestations est l'expression d'une opposition à la monarchie constitutionnelle, est l'indice d'une coïncidence que B. M. Patino a parfaitement repérée²⁸⁵. Car comment ne pas se rappeler que la Seconde République est née de la protestation des étudiants, des ouvriers et des intellectuels, dans un contexte de crise économique mondiale, et dans un contexte de crise de la monarchie ? Comment ne pas se souvenir que la Seconde République est née à la suite de la convocation d'un scrutin municipal ? Comment ne pas se souvenir enfin que la Seconde République a été fêtée en masse sur les places des grandes villes d'Espagne, dont la Puerta del Sol ?

Reprenons le fil de l'histoire. À la veille de la seconde République, l'Espagne connut une première dictature, dans un contexte de crise de la Monarchie. Les gouvernements successifs ne parvenant pas à endiguer les problèmes économiques et sociaux, dépassés par les événements au Maroc, Alfonso XIII céda à Primo de Rivera de ses prérogatives. La Dictature, engagée dans des plans de relances gourmands budgétairement, fut elle-même vite gagnée par une crise économique aggravée par le Crack de Wall Street en 1929. Bernard Bessière résume ainsi l'ambiance à Madrid, à la veille des événements qui conduisirent vers la proclamation de la Seconde République :

En 1929, dans les rues de Madrid, l'atmosphère est tendue. L'opposition instinctive, pour ne pas dire naturelle, des étudiants, des intellectuels et des ouvriers au régime militaire trouve un soutien plus large, à la fin de l'année par les rumeurs persistantes de coup d'État.²⁸⁶

Se sentant désavoué, le général présente sa démission au roi qui nomme le « général Berenguer chef du gouvernement le temps d'une brève « *dictablanda* »²⁸⁷. En même temps, un coup d'État se prépare à Saint-Sébastien. Déclenché trop tôt, il échoue et termine par l'exécution de deux capitaines. Le pouvoir pourtant vacille. Le Roi charge l'amiral Aznar de fixer un calendrier pour des élections, dans le but d'un retour à l'ordre antérieur à 1923 :

²⁸⁵ « ¿Ves conexiones entre el 15-M y otros momentos históricos? », lui demandait le journaliste de *El Diario*. Il répondait : « Veo la misma alegría. En varias películas muestro la alegría en las calles, por ejemplo cuando la proclamación de la Segunda República. Hay imágenes documentales que yo he utilizado en alguna película y que son formidables. Aparece la gente en la calle, poco después de la proclamación de la República, cantando y danzando, grupos de mujeres muy protagonistas, agarradas del brazo, que exclaman “¡hemos ganado!” Difieren los trajes, la gente era quizá más seria, pero se trata del mismo entusiasmo. Supongo que esas cosas me han influido a la hora de hacer *Libre te quiero*. Esta película tiene un punto de vista muy colectivo, muy de masa. Es el espectáculo de las masas en la calle. Y de la alegría. », Amador Fernández-Savater, *art. cit.*, sp.

²⁸⁶ Bernard Bessière, *Histoire de Madrid*, Paris, Fayard, 1996, p. 238.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 238.

Les consultations municipales sont prévues pour le 12 avril 1931, les provinciales pour le 3 mai, les législatives pour le 7 juin, tandis que les sénatoriales doivent attendre jusqu'au 14 juin.²⁸⁸

Ni les sénatoriales, ni les législatives n'auront lieu. Aux élections municipales, l'impression d'une déferlante républicaine est telle qu'Alfonse XIII, abdique et quitte le Palais Royal. S'ensuivent alors des manifestations de joie :

La Puerta del Sol revit alors les folles heures du triennat libéral, de la gloriosa de 1868 et de la première République. Là, ainsi qu'au balcon de la Casa de la Villa ou au fronton du palais des Communications, flotte le drapeau rouge, jaune et violet de la République. Partout la joie s'exprime mais partout l'ordre règne.²⁸⁹

Bien entendu, le contexte est différent, mais les coïncidences sont évidentes. En 2001, certes la monarchie n'est pas en crise, mais la crise économique commencée en 2007, par son ampleur, ressemble à celle de 29. En 2011, les élections municipales sont anecdotiques, pourtant elles sont le déclencheur d'une contestation qui les dépasse complètement, le « no nos representan » désigne tout à la fois ce scrutin et tout le système démocratique. De la même manière, la contestation sociale à l'origine d'une remise en cause des gouvernants se voit dépassée par cet élan de la rue. Les syndicats, impuissants à provoquer une grève générale, sont éclipsés par un mouvement dont l'ambition était de proposer une alternative à la démocratie.

Reste que si l'Espagne de 1931 vit tout le système vaciller pour rebondir dans un élan républicain, celle de 2011 le vit se maintenir. Les espagnols de 1931 et de 2011 partagent une joie commune. En 1931, comme dans une parenthèse enchantée, les Républicains exultèrent quelques heures, quelques jours, avant de retourner à la réalité de leurs problèmes. Les participants du 15-M en firent de même. ne rejoue pas l'histoire, il la laisse affleurer. Il indique, par ce plan du drapeau, les possibles rapprochements, sans les formaliser par des jeux de comparaisons, sans inclure d'archives. Il laisse cette mémoire flotter dans les images, au hasard d'un plan sur une femme entourée d'un drapeau, en se focalisant sur la Puerta del Sol et surtout sur la joie. Ce faisant, il retrouve également le geste des cinéastes qui lors des journées révolutionnaires de 36 se jetèrent dans les rues pour capter l'événement²⁹⁰.

²⁸⁸ Guy Hermet, *La guerre d'Espagne*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1989, p. 45.

²⁸⁹ Bernard Bessière, *op. cit.*, p. 239.

²⁹⁰ « *15M Libre te quiero* (2012) es una película documental que, por su afán de ser testigo del espíritu rebelde de Madrid, prosigue con las mismas intenciones que la película anterior. Por supuesto, resultaría absurdo comparar la pequeña borrasca de los indignados con la tormenta revolucionaria del 36. Pero igual que lo hicieron los operadores que se echaron a las calles para filmar la jornadas alegres y febriles de julio de 1936 cuando los revolucionarios se habían apoderado de la calle, Patino logra captar la energía de la muchedumbre y del movimiento colectivo instalado en la principales plazas de las grandes ciudades de España. », Jean-Paul Aubert, « Las sombras... », *art. cit.*, p. 12.

Chapitre 3 : Îlots de mémoire

Nous venons d'étudier l'affleurement d'une mémoire des refus. Partout dans les films, sur la base de mentions écrites ou d'allusions ressurgit la mémoire de moments isolés dans l'histoire où, ensemble, travailleurs et citoyens ont manifesté une opposition aux pouvoirs en place. Les films, en reculant la ligne du présent, rappellent cette multitude d'options possibles, ces différents courants tout à la fois proches et hétéroclites, mais dont les différences ont été aplanies. Cette mémoire n'est jamais construite. Elle n'est pas travaillée. Pour un certain nombre de cas, on peut même la considérer comme purement accidentelle. Elle ne fait sens d'ailleurs que dans le rapprochement avec d'autres films. Les coïncidences s'accumulent et laissent apparaître des connexions entre ces moments. Dans d'autres cas, le hasard est provoqué. Cependant, tout n'est encore que suggestions. Le spectateur avisé pourra comprendre. Les autres resteront à la marge, sans pour autant passer à côté du message. Ne pas savoir ce n'est rien d'autre que ne pas pouvoir se souvenir. Le passé, aussi essentiel soit-il, n'est dans le cas de l'affleurement qu'un point relativement lointain, un tout petit fragment d'une histoire à recomposer, latente.

L'affleurement, comme nous l'avons déjà dit, est l'indice le plus discret d'une remémoration toujours active dans les films. Mais il n'en est qu'une modalité. Car le passé est partout. Les films, dans leur questionnement sur le présent, cherchent leurs racines. Ils cherchent un point d'appui, un point d'ancrage à partir duquel formuler leur critique du présent. Certains ont fait de cette remémoration l'objet même du film. Il ne s'agit plus de *flash-back*, d'une structure narrative permettant de faire comme si ce qui est présent à l'image était passé par rapport à un événement premier, mais bien d'acte de mémoire. *Portmán, a la sombra de Roberto*, *Veinte años no es nada*, *El astillero (Disculpen las molestias)*, *Flores de luna* sont dans cette configuration. Or pour se souvenir il faut oublier, oublier beaucoup de choses, beaucoup d'événements. Il faut sélectionner, refaire non l'Histoire – tâche irréalisable –, mais son histoire. Le film pourrait être envisagé alors comme une série d'emboîtements. La comparaison avec les poupées russes pourrait être établie si un ordre de grandeur était respecté : la grande Histoire héberge la petite histoire qui héberge la micro-histoire, etc. Mais aucun film ne fonctionne de manière aussi logique. Ce sont le plus souvent des labyrinthes temporels où nous risquons en permanence de nous perdre. Pourtant, il nous reste quelque

chose en mémoire de ce complexe tissu d'informations. En effet, malgré l'évidente hétérogénéité des matériaux, la multiplicité des informations, la multiplication des lignes narrative, les films travaillent sur la base de répétitions. Trois niveaux de récurrences sont à distinguer :

-D'abord celles qui situent le spectateur dans le temps. Nos films documentaires sont des remontages d'événements qui ont eu effectivement lieu, qui s'inscrivent donc dans la Grande Histoire, cette histoire partagée par tous et dont tout un chacun peut reconstruire les articulations de manière intuitive. Cette Grande Histoire fournit un cadre.

-À l'intérieur de ce cadre, d'autres récurrences ont lieu qui font toute la matière du film. La petite histoire (celle de Sintel, de Portmán, de Cándido et Morala, etc.) est inévitablement liée à la Grande Histoire. Deux chronologies s'entremêlent, la Grande Histoire permettant de mettre la petite histoire en perspective.

-Enfin – dernière récurrence –, pris dans leur ensemble, les films montrent des coïncidences. Dans ces petites histoires qui parfois contredisent la Grande Histoire, apparaissent des actions à la marge. Les films les racontent sous forme d'épisodes, plus ou moins isolés. Néanmoins ils sont désignés comme un point de référence, un moment saillant. En ces moments de grâce, les oppositions se défont, les intérêts particuliers sont abolis au profit d'actions communes. Ils sont comme la mémoire du possible, le prélude à la configuration d'une action future. Ce sont des instants fugaces racontés encore de manière parcellaire.

Pour illustrer ces affirmations nous prendrons l'exemple du « movimiento vecinal ». Les rapports du film à l'histoire concrète de ce que put être le « movimiento vecinal », sont toujours difficiles à mesurer, car les films ne visent pas exactement la connaissance. Le spectateur pourra difficilement s'en faire une idée précise et complète. Il n'en aura que des indices, des indices précis, certes, mais qui ne sont que des fragments d'une histoire qui le dépasse de très loin. Le film n'est pas connaissance, mais mémoire. Il faut ici préciser la définition de ce terme en distinguant mémoire humaine et cinématographique. La première consiste en ce double mouvement de conservation du souvenir qui rend possible, après réactivation, sa restitution, plus ou moins complète, plus ou moins exacte. On se représente les choses en fonction de cette empreinte première, elle-même plus ou moins forte, plus ou moins fiable. L'empreinte originelle du souvenir se confond alors avec sa restitution – en se souvenant on récupère le souvenir enfoui et par là on le reforme, verbalement, on le réinvente ou on l'appauvrit, on l'approfondit où on le déforme –. La mémoire humaine, complexe, joue également un rôle fondamental dans notre perception du présent : elle le complète « en

l'enrichissant de l'expérience acquise »²⁹¹. Parfois elle menace même de le recouvrir, voire de le submerger²⁹². On se rappelle évidemment la madeleine de Proust, contemporaine des réflexions d'Henri Bergson.

Le cinéma, quant à lui, enregistre, il garde l'empreinte physique des sons et de la lumière sur une matière physique : la pellicule ou un support numérique. Les matériaux enregistrés sont multiples : images filmées en propre, images d'archives, archives papier (journaux, photos, etc.), sons directs, voix des témoins, voix d'archive procédant de supports multiples, musiques composées pour les films ou musiques avec un intérêt particulier (parce qu'elles renvoient à une époque précise, ou parce que le thème convient à la séquence, etc.). Le film organise cet ensemble qui fut à un moment donné sélectionné, coupé, puis monté, jouant des correspondances ou au contraire des dissemblances. Il fabrique son propre souvenir. Jusque-là, pourrait-on dire, le cinéma est mémoire. Son enregistrement sur un support matériel lui ajoute une caractéristique propre aux processus mémoriels : cette mémoire peut être réactivée.

Mais le parallèle s'arrête là, car si les hommes se souviennent, seuls, en groupe, à la faveur d'une odeur, d'une sensation, d'une image, d'un mot prononcé, le cinéma ne se souvient de rien. Il a besoin d'un spectateur pour que le souvenir s'actualise. Or, voilà tout le paradoxe de ce cinéma de la mémoire : la mémoire qui se trouve déposée dans le film ne lui est pas propre, elle lui est extérieure, et pourtant il en est le dépositaire.

Précisons encore. La mémoire ne lui est pas propre puisque le spectateur ne se souvient pas de ce qui se trouve effectivement dans le film. En revanche, le spectateur, selon son vécu, sa culture, ses lectures, peut confronter sa mémoire à celle que lui offre le film. Malgré cette différence, les deux situations sont proches, car le spectateur est confronté à une mémoire fragmentaire et construite, qui n'est jamais exactement la sienne. Cela donnera donc deux situations types : soit il découvre et dans ce cas il est possible qu'il passe à côté d'un nombre important d'informations, surtout lorsque celles-ci sont très lacunaires ; soit son savoir le rendra disponible pour la perception de toutes les nuances apportées par le film. Dans les deux cas, le film aura pour but soit de façonner complètement la mémoire du spectateur vierge de toute connaissances, soit de solliciter la mémoire du spectateur avisé, tout en lui en imposant un récit déjà construit. Entre ces deux options, cinéma de la connaissance et cinéma qui joue des connaissances, peut également prendre place un cinéma de la reconnaissance qui, lui,

²⁹¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Flammarion, 2012, p. 106, 107.

²⁹² *Ibid.*, p. 107.

jouerait des images déjà connues du spectateur, s'installant ainsi dans une démarche commémorative.

Cet ensemble de considérations nous amène à poser la question suivante : de quelle mémoire exactement sommes-nous dépositaires ? Nous ne sommes pas dépositaires de connaissances, car il est difficile de se faire une idée complète d'une situation donnée, et ce malgré les efforts déployés pour que nous ayons le maximum d'informations. Dans le meilleur des cas, la somme des connaissances et sa mise en récit permettent de mettre en doute le discours officiel et par là de poser des questions. Il en va de même pour la mémoire : nous ne sommes dépositaires que de fragments de mémoire ordonnés de manière à former un récit, plus ou moins étendu. Cependant, ce récit permettra de constituer des représentations dont nous sommes les destinataires. Le façonnement de la mémoire du spectateur passe par le jeu des représentations. Ainsi sommes-nous dépositaires de traits fondamentaux, d'images aux contours plus ou moins bien dessinés, d'impressions en somme.

Pourtant, le spectateur, lorsqu'il regarde ces films, a l'impression de se souvenir en même temps que les personnages, sans pour autant qu'il puisse se confondre avec eux. Cela tient à plusieurs facteurs. Dans tous ces documentaires tournés vers le passé, le témoignage tient une place particulière. Les témoins sont invités à se souvenir et l'interviewer en face d'eux joue un rôle fondamental dans ce processus. Le plus souvent invisible, c'est pourtant à lui que sont adressées les réponses, puis à nous, par son intermédiaire. Mais, lui, il dispose d'une longueur d'avance, il a des questions, des relances. Nous, nous recevons tout cela après coup, après sélection et montage. Le montage est d'ailleurs le second facteur fondamental. En même temps que les témoins se souviennent, le film étale les documents, donnant une forme plus précise aux souvenirs verbaux. Nous sommes alors pris dans le rythme de ces souvenirs et de leur enchaînement, oubliant un peu peut-être toutes ces coupures, tous ces vides évidents après coups, toutes ces questions qui nous arrivent mais qui restent en suspens.

Cette double activité du film (faire entendre/faire voir) vise sûrement à produire un effet mémoire. Les films nous invitent en permanence, par le jeu des archives, à reconnaître ceux qui parlent dans le temps. Nous les voyons « aujourd'hui » et « hier » en même temps qu'eux se souviennent et en même temps que les archives matérialisent ce dont ils nous parlent. Il y a donc un effet de proximité. Il semble que nous nous souvenions avec eux. Mais elle a également pour but de nous les montrer se ressaisissant non comme individus mais comme sujet collectif. Les revendications formulées aux différentes époques importent moins que les résultats de leurs actions – obtention d'un quartier d'habitations pleinement intégré à la ville ;

préservation du village – car les résultats sont la preuve même de la puissance collective de leur action. Ils sont l’empreinte laissée par cette action, une empreinte à partir de laquelle peut s’organiser le souvenir des possibles.

Ainsi les films nous invitent-ils à faire nôtres les souvenirs d’actions de résistance ayant laissé une empreinte dans leur environnement. *Portmán, a la sombra de Roberto*, dans le cas du mouvement vicinal de LLano del Beal, tourne autour de la Cabaña, monument érigé à la mémoire du combat livré contre Peñarroya, Portmán Golf S.A. et l’Administration. *Flores de luna*, en revenant dans la dernière partie du film sur l’épisode précédant immédiatement l’obtention d’un « Plan parcial » aux conditions des habitants du Pozo del Tío Raimundo, redonne à ce quartier à la mauvaise réputation un caractère monumental, il lui restitue une valeur symbolique positive.

1. Affleurements du « movimiento vecinal »

Le « movimiento vecinal » fut moins un mouvement structuré qu'une série d'initiatives dispersées un peu partout sur le territoire, souvent dans les zones périurbaines. Les collectifs qui les composaient, toujours très hétérogènes, présentaient deux caractéristiques essentielles : d'une part ils disposaient d'une importante capacité de mobilisation et d'autre part ils furent le lieu d'une pratique démocratique, toutes les décisions étant systématiquement débattues. La mémoire de ce mouvement affleure de manière convergente dans plusieurs films : *Portmán, a la sombra de Roberto*, *La mano invisible*, *Veinte años no es nada* ou encore *Flores de luna*.

Dans *La mano invisible*, elle affleure, quelques instants, grâce à la référence à Orcasitas – quartier voisin du Pozo del Tío Raimundo –. Par la suite le film ne développe aucune ligne narrative en lien avec elle. Cette mémoire à l'état latent n'est perceptible que pour celui qui aurait une quelconque connaissance de l'histoire de la périphérie au sud-ouest de Madrid. Elle n'est perceptible que dans la convergence avec *Flores de luna* ou *Veinte años no es nada*. Il y a là des coïncidences qui sont les indicateurs d'une autre histoire. Valeriano Aragonés donne les mots clés pour parler du quartier :

Este barrio es un buen barrio, un barrio obrero y luchador que toda la puta vida nos ha dado su apoyo y nos lo va a seguir dando. La prueba está aquí. Es buen sitio para vivir. Es buen sitio para vivir. Hay una plaza cojonuda para hacer las comidas, para hacer lo que haga falta. (...) Tenemos un buen sitio para vivir que es Orcasitas.

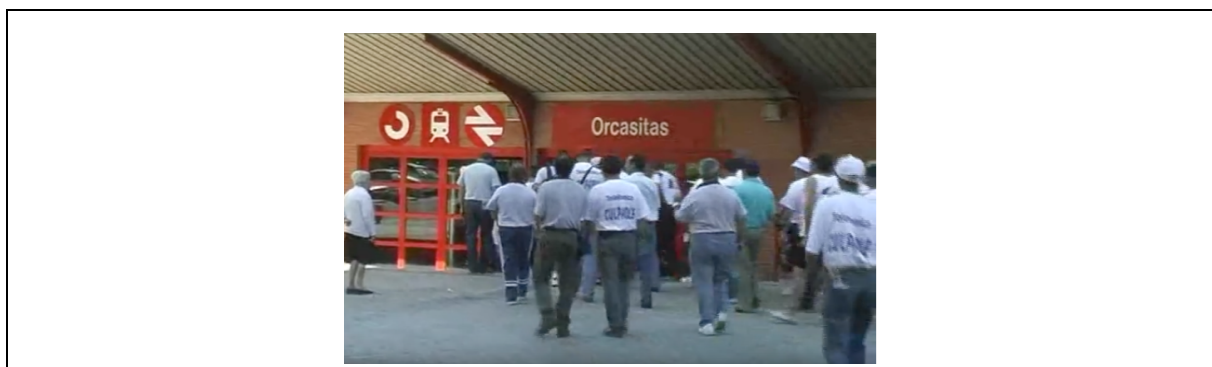


Figure n°44. *La mano invisible* : Entrée de la gare de banlieue dans le quartier d'Orcasitas

À la suite de son discours, un plan sur l'entrée de la gare de banlieue attire l'attention sur le nom « Orcasitas » (figure n°45).

Veinte años no es nada, ne développe pas non plus la mémoire du « movimiento vecinal ». Il la fait affleurer de manière un peu plus affirmée, parmi les multiples lignes de temps, par la répétition de lieux iconiques qui furent, comme El Pozo del tío Raimundo, comme Orcasitas, des quartiers ouvriers où se produisirent d'incessantes luttes.

Plusieurs des témoins évoquent, en effet, Santa Coloma de Gramenet comme un lieu clé de l'époque. La répétition a un sens et l'évocation de ce lieu précis également. Carles Capdevila Llovera en a retracé l'histoire. Santa Coloma, faisant partie de El Barcelonès, est intégrée à la grande métropole barcelonaise. Cette ville, anciennement modeste et rurale, s'est transformée au début des années 50 avec l'arrivée de migrants. La rapidité de cette évolution a eu pour conséquence l'absence de plan d'urbanisme. La ville n'était qu'une cité dortoir, manquant de tous les services, jusqu'aux plus basiques. Or, cette population nombreuse et précaire fut niée par les autorités, qui la laissèrent en marge. L'arrivée d'autres migrants, dans les années 60, venus principalement du sud, augmenta encore la pression immobilière et provoqua une occupation anarchique de l'espace. De petites habitations furent construites. Des familles nombreuses s'y entassaient, sans commodité aucune. Dans ces conditions est née une conscience sociale plus solidaire. En est-ce la cause ? Quoi qu'il en soit, une génération plus jeune y a formé des groupes au caractère politique affirmé. L'auteur parle en particulier du GOA (Grupos Obreros Autónomos), mais il montre ses affinités avec d'autres groupes comme l'OIC (Organización de Izquierda Comunista) ou le syndicat clandestin de la CNT²⁹³. Carles Capdevila, encore, dans un autre article consacré à la « Lluita per l'ambulatori », en 1971, parle de la présence dans les comités de quartiers de membres affiliés au PSOE, au PCE, au PSUC, à CC.OO, à UGT ou au JOC²⁹⁴.

Sous cette référence à Santa Coloma de Gramenet, se cache, pour celui qui ne saurait pas, toute l'histoire d'un quartier ouvrier pugnace, semblable à Orcasitas et au Pozo del Tío Raimundo. Ils se ressemblent trait pour trait. Manuel Castells, spécialiste de la question, définit ainsi le mouvement madrilène :

El movimiento ciudadano madrileño de los años setenta es una referencia en la historia de los movimientos sociales urbanos en el mundo. Fue un movimiento de amplia base popular, que se extendió desde los barrios de chabolas como Orcasitas y el Pozo del Tío Raimundo a zonas residenciales de clase media como Alameda de Osuna, pasando por el centro histórico de Lavapiés o barrios interclasistas como Hortaleza. Abarcó decenas de asociaciones vecinales y movilizó a miles de personas. En él participaron militantes políticos de todas las ideologías y

²⁹³ Carles Capdevilla Llovera, « Els Grupos Obreros Autonomos », in Grup d'Historia José Berruezo, *Una ciutat dormitori sota el franquisme, Santa Coloma de Gramenet 1939 – 1975*, Barcelone, Carena, 2006, p. 245 – 265.

²⁹⁴ Carles Capdevilla Llovera Carles Capdevilla Llovera, « 1971 : la lluita per l'ambulatori », in *Ibid.*, p. 318.

multitud de personas sin ideología precisa pero dispuestos a luchar por la mejora de sus condiciones de vida, por una ciudad diferente y por la democracia política.²⁹⁵

Les éléments communs sont la précarité, la misère – souvent extrême –, la condition d’ouvrier et la présence parmi eux de personnes très conscientes, capables de structurer et de canaliser ce qui était d’abord et avant tout une envie de s’en sortir. Ce n’était en rien une coïncidence : les personnes les plus politisées étaient venues là car elles étaient convaincues qu’en ces endroits pouvaient se jouer la lutte des classes.

2. El Pozo del Tío Raimundo comme monument

Il revient à *Flores de luna* d’avoir donné toute sa mesure à cette histoire de la construction d’un quartier périphérique, depuis ses débuts, depuis l’arrivée des premiers immigrés, jusqu’à la période contemporaine. Or au cœur de l’histoire du quartier se niche précisément celle du « movimiento vecinal » tel que défini par Manuel Castells. Le récit de la lutte pour l’obtention de logements construits par la municipalité et intégrés dans un grand plan urbain nous est donné en six temps, six segments de taille réduite :

1. Le projet de rénovation et restructuration des quartiers périphériques passant par la suppression de l’enclave du Pozo.
2. L’affirmation de la nécessité de lutter.
3. Le « movimiento vecinal » comme tel : réunions, assemblées, etc.
4. L’occupation des espaces publics.
5. La solidarité dans la répression.
6. Le rôle important des femmes.

2.1. Connaître

Le premier segment concentre toute l’information historique. Dans l’archive qui ouvre la séquence, Miguel Ángel Pascual Molinillo délimite le thème de la séquence :

Nadie puede decir que va a defender los intereses de los barrios mejor que aquellos que llevan muchos años defendiéndolos, las asociaciones de vecinos. Nadie va a defender nuestros intereses sino somos nosotros mismos.

²⁹⁵ Manuel Castells, « Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid », in Vicente Pérez Quintana, Pablo Sánchez León (coords.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal, Madrid 1968 – 2008*, Los libros de la Catarata, 2008, p. 21.

Alors qu'il termine de parler, on commence à entendre la chanson de Luis Pastor, « Plan parcial », laquelle permet de déterminer la période exacte à laquelle se situe l'action. Nous sommes en octobre 1976. À cette date, la mairie tente de mener à bien un projet plus ancien de construction d'un quatrième périphérique et en même temps de rénovation de quartiers précaires édifiés sans plans ni autorisations préalables dans les années 50 :

En 1956 la comisaría del Ministerio de la Vivienda expropió los terrenos y dejó sin efecto las escrituras de propiedad de terreno de los vecinos, bajo la promesa de darles casa en el plazo de dos años. Desde entonces, veinte años después, los únicos pasos que se han dado fueron a raíz de la creación de la asociación de vecinos entre los años 1968 y 1969, con motivo del plan surgido en 1970, según el cual se construiría el nudo de carreteras correspondiente al cuarto cinturón de Madrid, justo encima del poblado del Pozo. Esta idea suponía demoler un elevado tanto por ciento de viviendas sin solución inmediata para los vecinos. La postura de la asociación frente a esa posibilidad fue la de recurrir a los órganos oficiales para conseguir que ese proyecto quedara anulado, lo que se consiguió el cuatro de mayo de 1975, cuando con la modificación de los planes del Ministerio de Obras Públicas, el nudo de carreteras se desplaza y afecta a la tercera parte del poblado, al tiempo que reduce sus dimensiones. Pasa de ser un nudo de trébol a tener tan sólo dos aros. También se consiguió entonces que Gerencia Municipal de Urbanismo aceptara un plan de ordenación que sería elaborado por los vecinos en unión de una comisión de técnicos del Ayuntamiento.²⁹⁶

Grâce à cette information d'*El País*, la référence qui est faite par Miguel Ángel Pascual Molinillo au projet de construction du périphérique et en particulier d'un échangeur en forme de trèfle à quatre feuilles qui aurait fait littéralement disparaître le quartier, est compréhensible. Nous comprenons également pourquoi un autre témoin parle de terrains expropriés.

En revanche toute la partie des motivations de l'État dans la disparition de ce quartier est laissée de côté. Miguel Ángel Pascual Molinillo, les dessins d'animations, la chanson, disent bien qu'on voulait leur enlever leurs biens :

Han elaborado un plan
para dejarnos sin casas,
sin vecinos, sin amigos,
¡y aún creerán que nos hace gracia!

Mais pourquoi ? Le film laisse de côté l'histoire de la spéculation immobilière en un temps où l'Espagne commençait à ressentir les effets de la crise pétrolière pour immédiatement passer à l'affirmation de Pelayo Morcillo: « había que luchar, había que luchar hasta la saciedad, para que no nos moviéramos de aquí (...) ». Le film conduit vers le premier résultat au moyen d'une coupure de journal. On peut, en effet, lire dans le gros plan d'un article : El Pozo del

²⁹⁶ José María Baviano, « Elaborado el Plan Parcial del Pozo del tío Raimundo », *El País*, 16/10/1976. <https://elpais.com/diario/1976/10/16/madrid/214316665_850215.html> [Consulté le 11.09.2018].

Tío Raimundo, los vecinos quieren hacer su propio plan de Ordenación ». Ce qu'ils ont effectivement réussi à faire, en décembre 1976 :

Durante los dos plenos celebrados ayer en el Ayuntamiento madrileño se aprobó el presupuesto ordinario para 1977, y el de Gerencia Municipal de Urbanismo. Por otra parte se aprobaron también temas tan importantes como el plan parcial del Pozo del Tío Raimundo, plan que ha sido elaborado por los vecinos en colaboración con la Gerencia Municipal de Urbanismo y la creación de una sociedad mixta integrada por el Ministerio de la Vivienda y el Ayuntamiento.

Les événements évoqués par ce micro récit ont donc eu lieu entre octobre et décembre 1976.

2.2. Reconnaître



Figure n°45. *Flores de luna* : Miguel Ángel Pascual Molinillo, ex leader du mouvement vicinal

Ce qui suit est le souvenir de ce qui fut l'action du « movimiento vecinal » auquel nous sommes associés. Le spectateur est sommé de les reconnaître en même temps que les témoins eux-mêmes se ressaisissent, se remémorent. Nous sommes replongés dans le temps, comme eux, nous les voyons se voir. L'image de Miguel Ángel Pascual Molinillo témoin du présent est confrontée à celle de Miguel Ángel Pascual Molinillo, leader de la contestation (Figure 45).

Il en est de même pour Enriqueta López, vieille dame vêtue d'une robe à fleurs, paisiblement assise à côté de Pelayo Morcillo, dans un fauteuil démodé. Nous la voyons telle qu'elle était en 1976, quelque trente auparavant, peut-être telle qu'elle se voit elle-même, héroïne mythique de la revendication, Enriqueta López, « La comisaria de Vallecas ». Son geste de contestation est recueilli dans le film, mais il l'est aussi dans un article de *El País*²⁹⁷.



Figure n°46. *Flores de luna* : Enriqueta López

Miguel Ángel Pascual Molinillo, Enriqueta López et d'autres se souviennent et tout se passe comme si nous avions accès à leurs souvenirs. Cette illusion passe par un simple jeu d'association d'images et de voix. En même temps qu'ils parlent nous visualisons, de même que, lorsque tout un chacun se souvient, des images surgissent.

²⁹⁷ « El año 1956 se estrena con un alcalde democrático, Horacio González, ex condenado a muerte, que logra triunfar en los comicios locales en plena dictadura. Ocho años después 90 familias gitanas se instalan en el vecino poblado de la Alegría. Por aquel entonces, se tenía al Pozo del Tío Raimundo como una especie de ciudad sin ley. Los grises no entran en el barrio hasta 1969. Para los habitantes del Pozo, la Policía Nacional viene a ser como el Ejército francés en la guerra de la Independencia. Así lo demuestran las palabras de Enriqueta López a la Brigada Político Social: "Si usted es comisario de Vallecas, yo soy comisaria del Pozo". Ese mismo año se crea la Asociación de Vecinos del Pozo del Tío Raimundo. Ocho años después una circular del Gobierno Civil advierte que o se cambia de nombre "con la adopción de un patronímico propio" o se suspenden sus actividades. "En un acto de chulería", según su presidente, Miguel Ángel Pascual, "decidimos rebautizamos con el pomposo nombre de Asociación de Vecinos del Pozo del Tío Raimundo". », Carlos Fresneda, « El Pozo del Tío Raimundo dice adiós a las chabolas », *El País*, 21 mai 1986. <https://elpais.com/diario/1986/05/29/madrid/517749860_850215.html> [Consulté le 11 septembre 2018].





1. Intérieur jour. PA de Pelayo Morcillo et Enriqueta López	<p>P.M : El barrio era un campo de batalla o sea y en el barrio no ha venido la policía la teníamos en... si hacíamos una <i>reunión</i>, la policía secreta la teníamos en la puerta y a alguno dentro.</p> <p>E.L : « Hacían muchas <i>juntas</i>, cada vez que iba y sacaban algo pos teníamos que ir a hacer fuerza.</p>	
2. Archive. Extérieur jour. PM d'un enfant devant un mur de brique où est peinte l'inscription : « asociación de vecinos »		
3. Archive. Intérieur. PRT en plongée d'une réunion salle comble. Léger panoramique G/D.		
4. Archive. Intérieur. Possible Raccord. PM en plongée d'une assemblée salle comble.		
5. Archive. Intérieur. PM d'une assemblée de femmes assises en U.		

Figure n°47. *Flores de luna* : Correspondance entre les propos et les images d'archives

Ce premier exemple montre le déclenchement et l'enchaînement des archives vidéo à partir des mots « reunión » et « juntas ». La limite entre le document et le souvenir s'efface. Ces archives, qui sont la preuve de ces réunions – elles attestent qu'elles ont bien eu lieu –, existent par rapport à ceux qui se souviennent, tout en existant pour nous. Les témoins parlent, et sûrement des images leur viennent à l'esprit. Parallèlement, nous, spectateurs, nous voyons des extraits d'archives qui font le lien entre l'Histoire telle qu'elle a eu lieu et ceux qui l'ont vécue et sont donc en mesure de la raconter. Mais il y a quelque chose qui va au-delà de la preuve, au-delà de l'exactitude des faits et de la description précise des lieux. Ce quelque chose c'est le souvenir, tout imprégné de sa dimension affective. Nous sommes associés à lui.

2.3. Se reconnaître

La mémoire n'est pas faite que de traces du passé. Elle est constituée d'émotions vives. Il s'agit de ces empreintes laissées par la façon dont ont été vécus les événements. Or dans la sélection de ces souvenirs que nous propose le film, on remarque que tous convergent vers le même mot : « *solidaridad* ». Ventura Álvarez se souvient de l'arrestation du leader de l'époque, sans mentionner son nom – sur la photo il se pourrait bien que ce soit Miguel Ángel Pascual Molinillo – et de la manière dont tous ont participé à sa libération en contribuant, chacun à hauteur de ses moyens, au paiement de la caution ; J. L Martín Palacín se rappelle les mobilisations sur les places et dans les différents Ministères ; Pelayo Morcillo et Enriqueta López se souviennent de la réponse systématique d'une majorité aux convocations de l'association des habitants du quartier ; Luisa Cándida de Cádiz se remémore la participation des gitans à ces mêmes manifestations, alors qu'ils étaient à la marge de la marge.



Figure n°48. *Flores de luna* : Les grilles

Chacun se souvient individuellement, ou à deux, comme Pelayo et Enriqueta López, qui se relaient dans le souvenir, mais tous disent « nous ». De plus, dans les images d'archives nous ne distinguons personne en particulier. Nous observons des foules nombreuses arborant des pancartes, des banderoles, nous voyons un collectif. Ainsi, ces souvenirs qu'ils mobilisent, qui nous apparaissent sous la forme de documents photographiques, sont autant de preuves d'une façon de s'appréhender soi-même. Or, tous se voient comme un collectif.

Tout ici est affaire d'images, donc de représentations. La mémoire s'y déploie comme une inadéquation, non du souvenir à son empreinte, mais comme une inadéquation de la mémoire à la situation présente. Le souvenir est comme un grain de sable. Tel que les témoins se le représentent, El Pozo del Tío Raimundo est un quartier où règne l'insécurité, un quartier d'habitations où plus personne ne se connaît, où il manque de très nombreux services, où les niveaux scolaires sont en-dessous de la moyenne, où il y a de la ségrégation, du racisme, du chômage et de la violence. Précisément dans cette séquence, mais également ailleurs dans le film, derrière les témoins qui interviennent, un certain nombre des espaces intérieurs attestent de la présence de grilles (figure n°47).

Lola Expósito s'exprime au sujet de la mutation qui s'est opérée quant au sentiment d'insécurité. En même temps, un plan d'une allée extérieure à travers les grilles est inséré (figure n°48) :

... que te dejabas aunque sea el botijo en la puerta y amanecía el botijo. Y unas cortinas de saco, de saco que hacíamos y dormías a puerta abierta y nadie entraba, no entraba nadie. Y ahora tienes que estar encerrada, todo con reja, todo, la terraza con cierre y todo. Yo tengo ahora más susto que antes, mi marido llegaba y se acostaba en la acera, y allí amanecía y no nos pasaba nada.

L'inventaire des perceptions du quartier montre qu'il a perdu sa capacité à transmettre le souvenir de sa propre constitution. D'où dans le documentaire, sans nier ces représentations, le besoin de lui donner une dimension de monument. Avant d'être un quartier, avant d'être quartier, le Pozo, ses bâtiments, furent l'empreinte la plus visible d'une victoire collective. C'est tout le sens de la construction narrative que nous avons détaillée au chapitre précédent. Juan Vicente Córdoba insiste sur les étapes qui ont été franchies depuis le rien jusqu'à l'édification de ces édifices intégrés au reste de la banlieue. Il insiste sur l'intégration progressive de la zone périurbaine dans la ville ou peut-être l'inverse, la façon dont la ville, sous l'impulsion des habitants, du Padre Llanos puis de l'association de quartier, a investi ce petit espace jusqu'alors maintenu à l'écart. C'est l'empreinte physique qui nous est montrée, l'appropriation d'un espace et la façon dont les habitants l'ont constitué en un patrimoine. Or, comme le dit justement Víctor Renes, en constituant ce patrimoine ils n'ont pas obtenu qu'une victoire matérielle :

En tanto sociedad que se organiza para conseguirlas, las remodelaciones son la expresión de un sujeto colectivo que dio cauce, organización y cohesión a esas reivindicaciones. Incluso más, pues no se trata de « sujetos que formulan reivindicaciones », sino que más bien se trata de sujetos que se constituyen como tales sujetos sociales en, por y a través de las

reivindicaciones. En la experiencia vecinal de las remodelaciones no existieron los sujetos sociales antes y al margen de las reivindicaciones. Existieron sujetos-reivindicaciones constituidos por la retroalimentación de reivindicaciones que hacían y constituían a los sujetos que los transformaban en actores, agentes y sujetos sociales que transformaban las carencias en derechos y las reivindicaciones en necesidades sociales y colectivas. Y cuanto más se constituían como sujetos sociales más expresaban y representaban las condiciones y señas de identidad de la sociedad, de los habitantes y de los barrios en remodelación.²⁹⁸

Les habitants se sont constitués en tant que sujet collectif dans la revendication. Le film reconstruit cette mémoire pour nous la transmettre. En restituant au quartier sa qualité monumentale – le film fait d'un quartier méprisé un quartier remarquable par son intérêt historique, par les luttes homériques qui s'y sont déroulées –, le film construit une voie d'accès au passé, à un passé sensiblement différent du présent mais digne d'être conservé en mémoire.

3. « La Cabaña », monument à la mémoire du « movimiento vicinal »

Dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, Miguel Martí filme une friche industrielle en ruine. Il filme un ensemble de constructions anciennement actives et aujourd'hui effondrées, des édifices fermés puis laissés à l'abandon. Essentiellement constitués de verre et de fer, ils se sont dégradés. Les vitrages sont brisés et le fer corrodé. Cette friche est un point central qui permet de distinguer deux temps, celui des mines à ciel ouvert et celui des mines souterraines. Autour d'elle, autour de Roberto, l'espace se structure. Une géographie complexe se construit, avec la mer, la baie, les sites miniers et les villages de la Sierra. Toute une géographie humaine et politique, avec les mineurs, les politiques et les industriels, émerge également. Miguel Martí, filme partout l'empreinte de l'activité minière sur le territoire et sur les personnes, il en retrace les empreintes physiques et psychiques. Le rejet des minerais a bouleversé la baie, il l'a transformée, mais l'activité minière, de manière plus globale, a marqué les gens, physiquement et mentalement. Aussi, dans cet immense champ de désolation, est-on surpris de voir se dresser un autre récit, sensiblement différent des autres : celui de la résistance du Llano del Beal à Peñarroya et à Portmán Golf. S.A.

Fondamentalement, le film ne change pas de régime. Ce sont toujours les marques physiques et psychiques qui l'intéressent, l'empreinte de l'activité minière sur cet

²⁹⁸ Víctor Renes, « Las remodelaciones de los barrios de Madrid, memoria de una lucha vecinal », in Vicente Pérez Quintana, Pablo Sánchez León (coords.), *op. cit.*, p. 156.

environnement de la Sierra de Cartagena. Mais voilà, en lieu et place des destructions, il y eut une construction. Au lieu du reculement face à l'inéluctable, la population offrit une résistance acharnée. Ce fut le résultat du regroupement des habitants, de leur lutte ensemble pour la préservation de leur habitat. Par ce biais, Miguel Martí, restitue quelque chose d'un mouvement social qui contribua périodiquement à faire bouger les lignes, il s'agit du « movimiento vecinal », épars et renaissant.

3.1. L'impact de l'activité minière

Cet épisode se déroule dans la seconde moitié du film (42min 35s – 50min 45). Comme souvent chez Miguel Martí, la structure est complexe. Aussi proposons-nous d'abord de détailler le découpage de cette séquence, de manière à ensuite analyser la façon dont s'y organisent les problématiques mémorielles. Le tableau dans son intégralité se trouve en annexe, à la page 447.

Un certain nombre de phénomènes intéressants relatifs à la question de la construction du passé se manifestent grâce à la reprise détaillée du découpage de la séquence. En termes narratifs, une comparaison par rapport à la chronologie des faits permet d'observer que les segments 3, 4, 5 respectent pleinement l'ordre des événements sans que pour autant la chronologie soit des plus rigoureuses.

Le pharmacien, Juan Ernesto Peña, parle d'une réunion convoquée par Peñarroya en 1977 pour annoncer aux habitants du village sa prochaine disparition. D'après le récit qui en est fait sur le site de la ville²⁹⁹, cette réunion aurait plutôt eu lieu en 1987. En une période où les filons de toutes les carrières existantes étaient déjà presque épuisés et où le rapport entre qualité du minerai et coût d'exploitation indiquait une rentabilité faible, il fut tout de même projeté de grignoter sur le village :

La Sociedad Minera y Metalúrgica Peñarroya no se resignó ante el agotamiento de las reservas de sus canteras, de manera que en 1987 elaboró un proyecto para la explotación de una nueva corta, llamada Los Blancos III, que, cubriendo, la cantera Sultana (en producción desde 1984), se extendía hasta el linde sureste de la pedanía cartagenera Llano del Beal, sita en la falda noreste de la sierra minera. Este proyecto contemplaba la explotación de 23,65 millones de toneladas de mineral (...), lo que reportaría a la empresa unos beneficios netos cuya estimación oscilaba entre 2500 y 8600 millones de pesetas dependiendo de la evolución de distintos parámetros económicos, en diez años.

²⁹⁹ <<http://LLanodelbeal.com>>

Dado que las labores mineras habrían de desarrollarse en un continuo acercamiento hacia Llano del Beal, la dirección de Peñarroya planeó una entrevista con los vecinos de esta pedanía para exponerles sus planes y negociar posibles perjuicios.³⁰⁰

Le cinéaste illustre cette réalité par les témoignages croisés de différents habitants, lesquels contrastent avec l'avis de Luis Martínez, bien seul pour défendre l'idée que le dynamitage des roches restait discret. Il convoque également des coupures de presses, sans jamais mentionner l'origine des articles. Enfin pour donner une réalité à l'activité minière, il monte à la suite des séries de plans sur les machines en train de travailler, camions benne, tractopelles, etc. Pour donner une impression de retour en arrière, il joue des textures dans l'image, il ajoute des effets de saturation ou de balayage. Il adjoint également des sons.

Dans la séquence 4, qui complète la 3, il ajoute le témoignage du pharmacien et du curé de Llano del Beal, qui attestent du projet de destruction et mutation du village. Miguel Martí utilise une sorte de montage alterné. Il fait se succéder régulièrement les images d'archives d'un travelling réalisé dans les rues du village et celle des machines qui travaillent, inlassablement. De la sorte, il établit un rapport entre les gens et l'activité minière. Ce que l'on voit dans le travelling est banal : des personnes assises, d'autres qui marchent, certains qui font du vélo, etc. Ce sont des gens simples dans leurs activités quotidiennes.

Miguel Martí, en établissant ce rapport, filme dans un premier temps l'empreinte psychologique de cette activité minière sur un village normal, laquelle se résume à la peur : ils avaient la hantise d'être dévorés. La panique qu'expriment dans le présent Carmen Soto et les autres, est le vestige d'un sentiment qui ne s'est pas évanoui. C'est l'empreinte même de l'activité minière.

3.2. Souvenir de « La Cabaña »

Mais la séquence 5, qui suit chronologiquement les deux autres, introduit une rupture. Nous assistons à la réaction des habitants du village. Nous sommes en 1988, le 18 janvier (Carmen Soto parle bien du mois de janvier et du froid), juste après que Peñarroya a vendu tous ses actifs à Portmán Golf S.A. :

Los vecinos inician (18 de enero) turnos de vigilancia de día y de noche, para evitar la posible realización de sondeos de prospección geológica requeridos por la Administración a la empresa para conocer el impacto de la explotación minera en el entorno del pueblo. Esta

³⁰⁰ Francisco Linares Martínez, « Crisis de la minería de Cartagena-La Unión », étude postée sur le site de Llano del Beal, dans l'onglet « El Llano en lucha ».
<<http://www.llanodelbeal.com/pagina%20web%20antigua/carpetasweb/miguel/lucha/index.htm>> [Consulté le 04.08.2018].

vigilancia se institucionalizará en un improvisado centro de reunión, bautizado como « la Cabaña » y se perpetúa hasta el año 1991.³⁰¹

Dans cette partie, le film illustre l'origine du mouvement et de son fonctionnement. Sur la base d'images tournées par un vidéaste amateur et d'archives indéterminées, mais possiblement journalistiques, il laisse une large place aux images du lieu. Il montre son édification à partir de matériaux de récupération. Il témoigne de l'entêtement d'une foule réunie devant la Cabaña et à l'entrée du village. Il atteste de la présence de la Guardia Civil présente en permanence aux côtés des mineurs dépités. Il insiste sur les visages de ceux qui participèrent. Le travelling par les rues du village trouve dans ces plans trouve sa justification : entre les images de « La Cabaña » et les images en Super 8, il n'y a aucune différence. C'est la normalité que l'on voit à l'écran. La modestie. Les différentes classes d'âge. Ce sont eux. Ceux qui étaient là dans leurs activités quotidiennes résistèrent, à occupèrent l'espace.

Sans le secours des informations données par Franciso Linares Martínez, nous ne saurions pas exactement pourquoi ils résistent, contre qui, contre quoi. Carmen Soto dit qu'ils luttèrent pour conserver une qualité de vie. De manière beaucoup plus pratique ils essayaient d'empêcher que des sondages soient réalisés en vue de l'ouverture de Los Blancos III. Ce faisant, ils obligeaient l'Administration à faire l'arbitre entre les mineurs, l'entreprise et les habitants. Mais pour l'heure, M. Martí restitue d'abord une présence, un être là ensemble. Il restitue également, en laissant de nombreuses d'étapes dans l'ombre et sans vraiment dater les faits, l'édification de ces baraques devenues un monument aux allures de maison. Il s'agit de La Cabaña elle-même.

3.4. La lutte des gens ordinaires

L'intérêt de ce mouvement continu imprimé dès le segment 2 par le travelling devient alors beaucoup plus évident. À partir du plan n°12, juste après la vue d'hélicoptère de Llano del Beal, nous sommes au ras du sol, pris dans un mouvement continu de gauche à droite. Mais nous sommes au présent, dans le présent d'énonciation du film, un temps qui correspond aux opérations de filmage. Là nous découvrons le panneau du village. Un cycliste dépasse la caméra avant d'être rattrapé. Deux plans d'un train couleur jaune et blanc se succèdent qui nous font basculer dans le passé. Car ce n'est pas le même train. Les deux images

³⁰¹ *Ibid.*, sp.

n'appartiennent pas à la même époque. À partir du plan du train un nouveau travelling débute. C'est une archive continue. Le même vidéaste a filmé. Les images ont, en effet, la même tonalité, le même grain, les mêmes défauts – la caméra tremble, fait des réajustements, des mouvements brusques, les cadrages ne sont pas toujours très justes –. M. Martí, dans les plans qui précèdent, a fait une sorte de pastiche de style : il a gardé le mouvement, les tremblements, les cadrages maladroits pour se fondre dans ce mouvement d'exploration de l'espace qui se double d'une exploration temporelle. Il s'est mis dans les traces du vidéaste amateur qui a filmé en Super 8³⁰² avant de se confondre avec lui, utilisant ses images comme images de souvenir, nous donnant l'impression, nous aussi, d'avoir été là. Chacune des personnes filmées regarde en effet la caméra, furtivement. Il y a là un geste d'intimité partagée. Mais M. Martí utilise surtout ses images à ses propres fins. Car le mouvement du travelling indique une direction. La fin de ce travelling, son point d'orgue, ce sont ces images où nous voyons la Cabaña devenue monument (figure n°49). L'image est très surexposée, mais les motifs que l'on voyait déjà derrière Cándido González et Antonio Carrasco sont aisément identifiables.



Figure n°49. *Portmán, a la sombra de Roberto* : « La Cabaña »

Les images du segment 2 sont donc postérieures au récit de la lutte. Le parallèle établi entre les gens dans le village et les gens en résistance n'est pas contemporain. Ce sont les mêmes après. Ce sont ces mêmes gens qui occupèrent pendant trois ans La Cabaña qui sont maintenant là, occupés à leurs tâches quotidiennes.

³⁰² Nous avons une confirmation de ce pastiche de style dans les crédits du film. Nous y découvrons en effet qu'un matériel de Super 8 a été utilisé. Pablo Bürmann fut l'opérateur en charge de filmer cette séquence.

Or cela change tout. M. Martí, en renversant la chronologie, filme encore une fois l’empreinte de l’activité minière. Or, cette fois-ci, en lieu et place de la peur, se produit un mouvement de résistance sur le quotidien des gens. Ce dernier, à l’inverse des trous laissés par les mineurs, est invisible si l’on considère les images du travelling : tout est banal. Seul ce monument permet de se souvenir. Cándido González et Antonio Carrasco se souviennent depuis ce lieu. Ce monument qui marque le territoire et dont la signification nous est restituée dans la séquence donne un sens politique à cette quotidienneté. Désormais, dans ce quotidien, nous percevons la lutte. Il a été transfiguré par l’effort de mémoire.

D’où, certainement, ce choix d’avoir placé à l’entame de la séquence [Segment 1] ces images de manifestation dans les rues. Elles correspondent au 22 février 1988, date à laquelle, suite à l’émission d’un avis favorable à l’exploitation de Los Blancos III par les représentants du Gouvernement régional, les habitants de Llano del Beal se sont enfermés dans la mairie de Cartagena³⁰³. Elles correspondent à une transfiguration. Ces paisibles habitants de Llano del Beal allaient devenir des « irréductibles » (c’est le mot qu’utilise Miguel Martínez, directeur exécutif de Portmán Golf S.A pour parler d’eux).

³⁰³ *Ibid.*, sp.

Chapitre 4 : Faire mémoire

La mémoire des hommes, celle qui est amenée à traverser le temps, souvent sous forme d'objets qui seront décryptés par d'autres hommes, est inséparable des outils techniques qui la produisent³⁰⁴. Les monuments, les stèles, les dessins, les livres et aujourd'hui les dispositifs de mémoire numérique, tous sont des objets qui permettent, selon les termes d'Alexandre Serres, d'étendre la mémoire collective³⁰⁵. Les films, quels qu'ils soient, font partie de ces objets. Nous avons eu l'occasion de le dire, tout film documente au moins son processus de fabrication.

Mais, nous le savons, mémoriser suppose de sélectionner. Le film, qui est une mémoire – il enregistre –, est sélection. Il ne filme qu'une partie du monde, qu'une partie des sons. Or, dans le second temps de la sélection – celui qui conduit vers le montage final – le réalisateur parcourt ce chemin qui va du réel, de la matière, vers le film, la représentation du monde. Ce chemin suppose deux opérations complémentaires : la réduction et l'amplification. La multiplicité et de la complexité du réel sont concentrées. Les films, de manière générale, ceux de notre corpus, en tant que narration, sont une version réduite de ce qui s'est passé, ils en sont une version possible. Cette opération de réduction est la condition de l'amplification. Le récit est une manière d'offrir au regard et à l'intellect, en un temps réduit, une réalité plus grande que celle qui a été filmée. La narration des événements, en les rendant visibles et compréhensibles, standardise. Elle rend lisibles et universels des faits qui sont soit inconnus, soit illisibles, soit brouillés.

Tous nos films permettent de considérer des problématiques plus larges que celles qui les constituent en propre. Or dans ce chapitre consacré aux différentes mémoires rebelles, nous voudrions accorder une attention particulière à ces documentaires en prise sur le direct, ceux qui suivent l'événement au plus près de son déroulement, ceux qui interviennent dans une action en cours mais dont la durée exacte est inconnue. En effet, ils tiennent une place particulière dans la fabrication de la mémoire.

³⁰⁴ Alexandre Serres, *Quelle(s) problématique(s) de la trace?*. Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13/12/2002. <sic_00001397>, p. 13. <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document> [Consulté le 01.09.2018].

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

Leur matière étant le direct, à peine la caméra est-elle allumée que toute prise se transforme en une sorte de relevé. Les informations pénètrent en cascade dans l'objectif, au premier plan, au second plan, lorsque les acteurs du mouvement traversent le champ. Chaque mur, chaque planche, chaque lieu dit quelque chose de l'événement en cours. Et que dire des sons ! Discours, musiques, interviews, sont autant de témoignages de l'instant. Chaque prise est une trace multiple de ce qui s'est passé. Elle est potentiellement un échantillon d'histoire. Ainsi, réduire est-il essentiel. C'est la condition même de la lisibilité future. Garder en mémoire devient inséparable d'une nécessité d'inventaire accompagnée d'une mise en ordre. Prendre des images et/ou des sons pouvant être rapprochés puis les ordonner, leur donner une cohérence est la garantie d'une bonne mémorisation.

Mais, bien entendu, cette mémoire qui nous est livrée à nous, spectateurs, – rappelons-nous que le cinéma enregistre mais qu'il ne se souvient pas – façonne notre perception des événements passés. Mémoriser et mettre en ordre c'est représenter d'une certaine façon. Le passé est politique.

Ces considérations abstraites sont particulièrement importantes au moment d'envisager *El efecto Iguazú* et *15M Libre te quiero*. Ces deux films ont en commun d'avoir filmé des occupations provisoires. L'occupation de la Castellana en 2001 et celle de la Puerta del Sol en 2011 sont *a priori* très différentes. La première, pour les employés remerciés de Sintel, représentait tout à la fois une stratégie de visibilité et une stratégie de concentration. Sintel étant une entreprise présente sur tout le territoire, ses salariés étaient dispersés. De plus, la liquidation de l'entreprise rendait inopérante toute stratégie classique de grève ou d'occupation des entrepôts. En occupant la Castellana, ils se donnaient les moyens d'un bras de fer avec les autorités. La durée de l'occupation dépendait de la réaction du gouvernement. Face au quasi mutisme de cette dernière, elle dura presque six mois. La seconde est le résultat d'une improvisation. L'occupation de la Puerta del Sol n'avait pas été planifiée. En revanche, elle était dans l'air. Les Printemps arabes avaient préparé le terrain. Il soufflait un vent de contestation dans les pays durement touchés par la crise des « subprimes », en Islande ou encore au Portugal. Aussi, les élections du 22 mai 2011 et la répression qui ont suivi ont-elles favorisé son avènement. L'occupation y fut stratégie de contestation, de visibilité et en même temps une expérimentation politique qui devait se poursuivre au-delà de l'occupation.

Ces deux occupations ne furent pas comparables car les motivations et les enjeux étaient profondément différents. En revanche, la façon de les filmer, elle, est assez semblable. Les deux films ont en commun d'avoir dressé des inventaires et d'avoir restitué une organisation. Dans *El efecto Iguazú* il s'agissait d'insister sur tout ce qui touche à la mise en commun, au

partage, à la solidarité, à l'échange, au débat ; dans *15M Libre te quiero* il était question de donner un aperçu de la diversité des participants. Ce faisant, les films équilibraient le récit des faits (l'événementiel) avec un autre type de récit, plus axé sur la description d'une organisation. Mais le second est peut-être plus important que le premier, car il témoigne d'une alternative. Les films en gardent la mémoire et ils la façonnent. Ils la travaillent. *El efecto Iguazú* dresse l'inventaire des hommes, de leurs origines, de leurs particularités, de leurs accents, comme un pied de nez à l'uniformisation, et insiste sur l'organisation des espaces, en distinguant espaces privés, espaces communs à certains, à tous, ou encore espaces publics. *15M Libre te quiero* dresse l'inventaire des revendications, mémoire affleurante d'un ensemble de mouvements de protestations issus de différents courants idéologiques, et dresse un plan du camp, comme pour montrer qu'il ne s'agit pas d'une occupation sauvage, mais bien d'une organisation.

1. Inventorier les particularités ou la dialectique du Un et du Multiple

Les affinités du film avec une carte sont nombreuses. La carte est la condensation de données géographiques sous une forme simplifiée qui, pourtant, nous permet de voir d'un seul regard un espace plus vaste et, par conséquent, de nous y repérer. Le film, à sa manière, en est une également. Rien de vraiment comparable, un film n'est pas l'œuvre d'une rationalité mathématique. Pourtant les données spatiales s'y accumulent, permettant d'offrir des repères. Le film ne prétend pas à l'exhaustivité, il n'est pas une carte. Malgré tout, les informations s'accumulent, trace indéniable d'une organisation plus vaste.

1.1. L'inventaire des lieux

Dans *El efecto Iguazú*, à quelques exceptions près, il faut être assez attentif pour distinguer les indices d'appartenance. Les indications de lieu ne sont repérables que grâce à quelques inscriptions à caractère communautaire. Les travailleurs limogés de Sintel étaient quelque 1800 à occuper la Castellana. Tous venaient de différentes Communautés Autonomes, de différentes provinces ou de différentes villes. Lors de l'occupation, naturellement, tous se sont regroupés par Communauté, inscrivant alors sur les espaces communs les signes de cette identification. Ainsi trouve-t-on à 8min 20s, sur le battant du portail qui donne vers l'espace cuisine, un petit autocollant où est inscrit « Sintel Madrid » ; à

10min 42s, un drapeau catalan flotte au-dessus d'Adolfo Jiménez ; à 28min 21s l'inscription « Alicante » est à peine perceptible sur un panneau ; à 36min 38s le film consacre un large espace, sûrement à valeur exemplaire, aux Raxones, originaires de la ville de León ; à 43min 31s, derrière les deux hommes qui sont en train d'écrire la lettre au directeur du parc d'attraction, sur un morceau de drap blanc est indiqué « Casa de Extremadura » ; à 48min 12s, au-dessus d'une guérite, l'inscription « El Cid Campeador, Zona de Burgos » est visible ; à 58min 25s, alors qu'un certain nombre de personnes, dont Adolfo Jiménez, sortent d'une assemblée, à gauche de la porte le nom « Galicia » s'impose ; enfin, à 1.11.46, collé contre une des paroi d'une cabane, le drapeau andalou pointe.

Le film témoigne donc d'une organisation. Il fait un inventaire des lieux, sans pour autant énumérer. Parmi ces baraques toutes identiques ou presque, composées de quelques panneaux de bois, de bâches en plastique bleu ou transparent, de planches clouées qui maintiennent l'ensemble, parmi ces détritux, les signes d'identité se multiplient. Ces signes d'appartenance, laissent deviner des îlot cohérents, chacun maintenant ses différences.



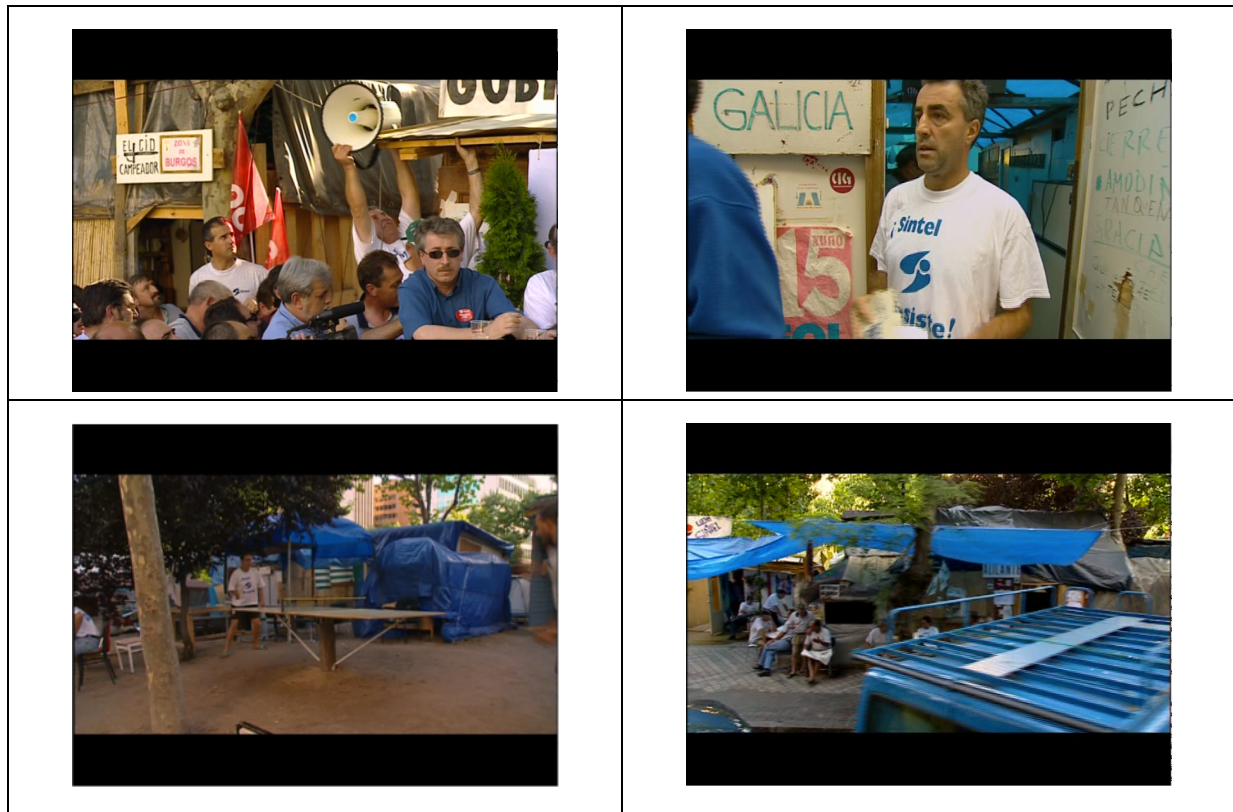


Figure n°50. *El efecto Iguazú* : Les indices d'une appartenance communautaire

1.2. L'organisation de la circulation

Les quelques mentions écrites prouvent que la circulation y fut organisée et les axes nommés. Il y avait des rues et des places. Dans la partie précédente nous parlions d'une ville à l'intérieur d'une ville. Il s'agit en réalité d'un espace mixte : ville dans la ville, et représentation des différentes régions du pays à échelle réduite. Dans cet espace les occupants circulaient, se repéraient, communiquaient et se réunissaient, autant de signes d'une solidarité à l'œuvre dans le camp. La singularité ne s'oppose pas à la pluralité. Elle est bien plutôt un antidote à la violence du monde global qui, selon Marina Garcés, ne nous promet rien de bon :

La violencia del mundo global actual no parece prometer nada bueno. Vivimos el nosotros bajo el signo de la catástrofe. Por eso aumenta el deseo de inmunidad, de separación, el miedo al otro y al contagio.³⁰⁶

³⁰⁶ Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013, p. 49.

Figure n°51. *El efecto Iguazú* : Plaza Mayor

Dans ce camp, tous, à n'en pas douter, auraient souhaité ne pas être touchés par le chômage, ou au moins pouvoir disposer d'une solution de rechange, être protégés. Individuellement, tous auraient très certainement aimé passer à travers les gouttes. Mais voilà. Ils furent limogés. Or plutôt que de se replier sur eux-mêmes, ils ont mis en commun, ils ont construit des baraques les unes à côté des autres, tout en ménageant des passages.

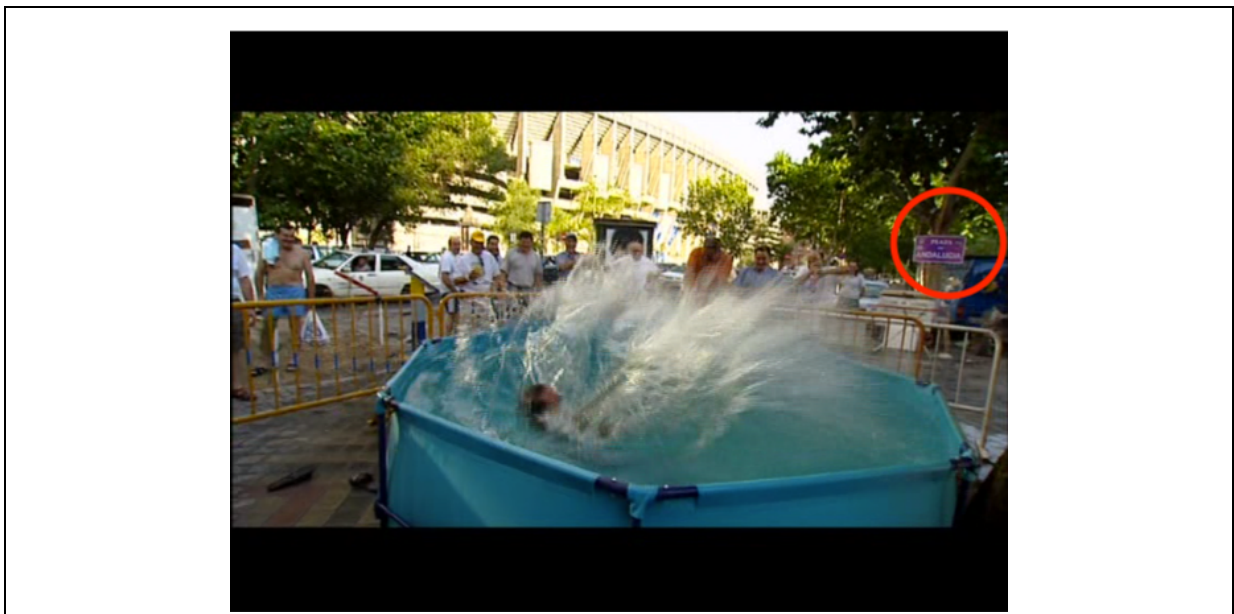
Figure n°52. *El efecto Iguazú* : Plaza de Andalucía



Figure n°53. *El efecto Iguazú* : Plaza de Andalucía

À partir de l'inventaire des différences, le film dialectise le un et le multiple. Il permet, en effet, de saisir toute la force de ce mouvement d'occupation : différents, séparés, dispersés sur le territoire, inconnus les uns aux autres, les 1800 travailleurs ne se connaissent pas tous personnellement. Ils sont pourtant là, réunis, dans cet espace réduit. La série des travellings joue un rôle essentiel dans la perception de cet ensemble. Souvent la caméra opère ce mouvement vers l'avant, soit le long des barrières qui séparent la promenade de la chaussée, à une certaine distance, juste à l'extérieur du camp, soit à l'intérieur de la promenade, au plus près des baraques et des tentes en enfilade. Grâce au travelling, le temps s'accélère et l'espace se synthétise. En quelques secondes, à la vitesse d'un véhicule, nous parcourons des centaines de mètres. En un rien de temps nous voyons l'étendue du camp, nous y voyons toute une communauté en action, de manière synchrone. Le travelling est le complément de ces plans où apparaissent les mentions écrites que nous venons de consigner. Là, l'objectif fixe un point, la caméra s'arrête pour décrire, elle consigne les visages, les corps, les gestes, les habitudes et, au passage, presque accidentellement, elle enregistre d'autres détails qui renvoient, eux aussi, à l'organisation. Souvent, d'ailleurs, elle le fait à partir de la guérite appelée « documentales Sintel ». Le film se sait image, il est ce « lieu » au cœur duquel l'espace se configure et à partir duquel il se redéploie.

1.3. Retracer une organisation

Au début de leur action, les travailleurs limogés de Sintel luttait pour quelque chose qui, de leur point de vue, existait : leur entreprise, leur poste de travail, leur salaire, leur avenir. Ils constituaient un personnel qualifié travaillant pour une entreprise organisée et présente sur tout le territoire et même au-delà, dans un contexte de nécessité impérieuse d'infrastructures pouvant supporter une demande croissante en termes de communication. Ils luttait pour être reconnus. Ils luttait pour ce qu'ils estimaient être leurs droits. Mais face au silence des autorités, pire, face aux manœuvres des politiques pour faire en sorte de définitivement les déposséder de ce qui leur appartenait, ils se sont retrouvés à lutter pour quelque chose qui n'existe pas³⁰⁷. Ce faisant, ils ont fait vivre quelque chose qui n'est pas : un esprit communautaire. Des hommes et des femmes ont construit quelque chose grâce à une constante coopération. Ce quelque-chose n'était pas exactement mesurable, pas quantifiable, en un mot pas chiffrable. Il ne pouvait pas non plus être à un seul ; il appartenait, le temps de son existence, à « la totalité des singularités qui vivent et créent ensemble »³⁰⁸. Mais, surtout, il était le résultat d'un refus catégorique de se plier. Plus le silence des autorités était long, plus raffinée était l'organisation du camp, mieux était réglé son fonctionnement.

Arrivé en mai, Pere Joan Ventura avait devant lui un espace déjà constitué, déjà organisé. Or il a filmé consciencieusement toute cette organisation et l'a inscrite dans le film. Il a filmé en particulier tous ces lieux du commun, ces lieux où l'on ne fait pas les choses pour soi mais pour les autres. Il a consigné ces lieux où l'on devient soi-même anonyme et où l'on fait les choses pour des personnes, elles aussi anonymes, qui ont sacrifié leur autonomie, leur individualité, leurs droits, leurs prérogatives dans un acte de résistance.

Le premier d'entre eux, celui qui apparaît de manière répétée, c'est la cuisine. Rappelons-nous, d'un point de vue pratique, qu'il s'agissait de faire manger 1800 personnes deux fois par jour pendant six mois sur les deniers de la caisse commune : 360 repas pour 1800 personnes avec un budget limité. La cuisine c'est le cœur de l'organisation, le lieu à partir duquel tous les autres espaces sont disposés. Depuis les cuisines, les repas sont répartis vers les différentes salles communes où tous mangent ensemble. Les repas sont donc la

³⁰⁷ Sur le paradoxe de la lutte pour ce qui n'existe pas, nous renvoyons à l'essai d'Agustín García Calvo : Agustín García Calvo, *La société du Bien-être*, Vierzon, Le Pas de Côté, 2014, p. 21 – 23.

³⁰⁸ Chiara Pastorini (propos recueillis par), « Entretien avec Toni Negri : La démocratie par l'égalité et le partage », *Philosophie Magazine*, Hors série n°21 (Les philosophes et le communisme), Mars-Avril 2014, p. 86.

première étape d'un vivre ensemble. Ils sont préparés par des collègues, certains étant d'office devenus cuisiniers, d'autres simples commis, d'autres encore économats.

Le repas c'était également ce moment clé dans l'organisation des rythmes de la journée. Adolfo Jiménez le souligne : une fois passée l'heure du repas du soir, le temps devient très long, en particulier loin de tout le confort moderne.



Figure n°54. *El efecto Iguazú* : La préparation des repas et le repas

Mais ce vivre ensemble est tributaire d'un accès à trois éléments essentiels de la vie communautaire : l'eau, l'électricité et le feu. Le film montre toujours de manière très anecdotique des hommes en train d'arroser devant leur tente, de faire la vaisselle ou encore leur toilette. Car l'eau est liée à l'hygiène, autre fondement du vivre ensemble. L'eau permet de se raser, de se doucher et de maintenir un espace propre, donc vivable et durable. L'électricité, cette électricité à laquelle on prête à peine attention tout au long du film tant elle semble naturelle, était également le gage d'une inscription dans la durée, surtout pour la période hivernale. Ni l'accès à l'eau ni l'accès à l'électricité n'était les gages du confort, cela va de soi. Les baraques sont précaires, les tentes posées à même le sol, les salles de bain ouvertes aux quatre vents, les bâches protègent à peine de la pluie. L'accès à l'eau et

l'électricité garantissait simplement que ce soit vivable. Le feu, troisième élément, devait assurer, quant à lui, la possibilité de se nourrir et de se chauffer.

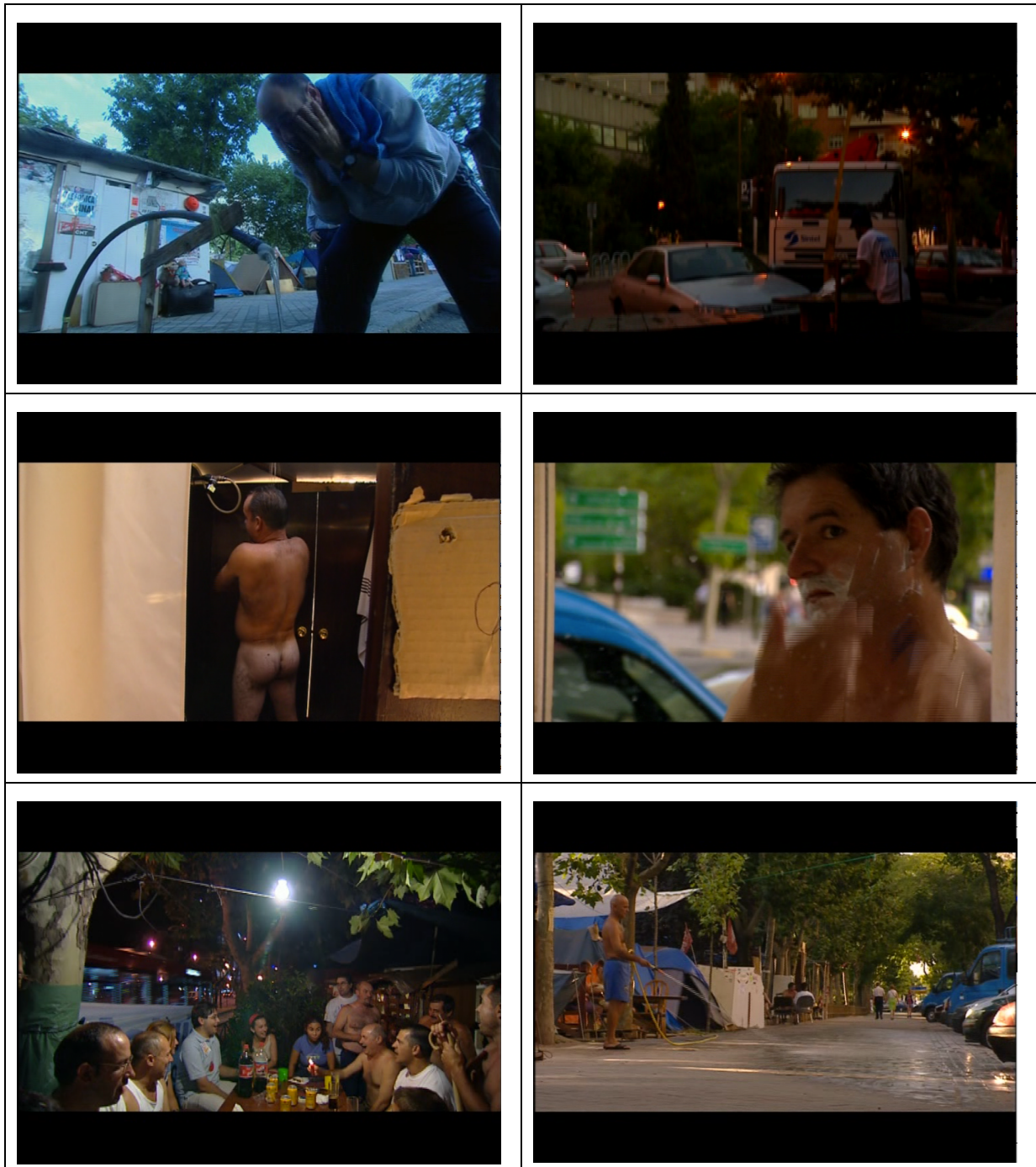


Figure n°55. *El efecto Iguazú* : L'importance de l'eau et de l'électricité

L'eau, l'électricité, le feu, les repas sont les piliers pratiques du vivre ensemble. Mais vivre ensemble c'est également s'organiser. Là, le film distingue bien les différents niveaux d'agencement, les différents échelons de décisions, depuis l'assemblée « locale », jusqu'à l'assemblée unitaire. La longue séquence sur les « Raxones » décrit le premier échelon,

l'assemblée locale, celle qui décide des règles de vie à l'échelle du groupe. Elle débute par une réunion au cours de laquelle vont être votées les règles qui présideront au fonctionnement de cette unité dans les moments de vie commune. On y débat d'une demande : ne plus parler de sujets ayant trait au travail ou à la politique durant les repas. Dans cet échange, l'un des présents exprime son exaspération du vote permanent pour tout. Cependant, comme le lui rappelle le président de la séance, il faudrait voter pour arrêter de voter... Cette séquence, non dénuée d'humour, met en lumière l'abolition des désirs de chacun face à la communauté. Dans le camp, dans cet espace commun, il faut renoncer à soi pour s'impliquer aux côtés des autres dans une entreprise commune qui rend indispensable l'anonymat.

Plus avant dans le film, nous assistons brièvement à ce qu'Adolfo Jiménez appelle le « comité intercentros » (57min 53s). Cette assemblée-là n'a pas exactement le même statut que la précédente. Elle montre un autre degré d'abstraction. Ce sont encore les représentants des divers « centres » qui approuvent à un premier niveau la proposition de négociation du gouvernement, tout en relayant cette information à la presse, élément essentiel de leur stratégie. Là se joue une double relation : avec l'intérieur, la proposition de négociation et son contenu seront débattus entre occupants, et avec l'extérieur. Ce comité ne décide pas les règles intérieures – cette tâche est dévolue aux conseils restreints – mais la stratégie à adopter face à l'État et Telefónica.

Entre l'assemblée locale et celle des représentants, prend place la réunion à caractère corporatiste (1h09min). N'ayant pu être présents lors des négociations, Adolfo Jiménez présente aux cuisiniers les mesures proposées par le gouvernement et les soumet au vote. Cette réunion confirme l'existence d'une organisation trans-comités : les cuisiniers vont approuver un texte qui a déjà été discuté par d'autres dans une assemblée à laquelle nous n'avons pas accès dans le film. Mais le rassemblement final nous en donne un aperçu. Le film termine par lui. L'ensemble des 1800 travailleurs présents sur le camp y était réuni. Son fonctionnement reste inchangé, Adolfo Jiménez, porte-parole du mouvement énonce les promesses négociées du gouvernement et les soumet au vote de l'assemblée. Ce moment, narré au moyen d'images amateurs, donc sur la base d'images communes mises en commun au cœur du film, est le point culminant de l'anonymat. On y voit la foule exulter. Les travailleurs ont acquis pour tous un accord qui normalement aurait dû bénéficier à chacun individuellement s'il avait été respecté.

Ainsi, *El efecto Iguazú*, donne à voir une organisation. Il rétablit les hiérarchies, il détaille la structuration de la vie quotidienne. Par ce biais, il transmet autre chose que le récit d'une demande, d'une revendication. Il transmet la mémoire d'une résistance commune. Il consigne également une alternative à la démocratie institutionnelle en montrant une forme de démocratie participative et horizontale. Dans ce camp aucune décision ne fut prise sans le consentement individuel de tous les travailleurs. La dialectique entre le Un et le Multiple prend tout son sens dans l'évocation de ce qui a été possible.

2. 15M Libre te quiero, rassemblement politique

Le mouvement du 15-M étant ce qu'il a été, c'est-à-dire une occupation physique et matérielle de l'espace public destinée à devenir une image contrôlée et pensée par une partie des occupants et donc diffusée ; ayant été construit pour convaincre et persuader, on ne peut s'étonner qu'il ait utilisé « les mécanismes et les outils de la publicité »³⁰⁹. Le foisonnement de panneaux, d'affichettes, de pancartes, de modules peints, de graffitis, n'avait d'autre but que de substituer tous ces messages publicitaires qui inondent les espaces publics. Cependant, la notion de « publicité » n'était pas chargée de la même signification. Les messages publicitaires traditionnels ont pour but de vanter les mérites d'une marchandise, ou d'une enseigne. Ils les promeuvent, en exerçant sur le public une influence. Les messages publicitaires détournés, ceux qui furent utilisés pendant le 15-M, avait un caractère nettement anti commercial. Ils servaient surtout à se rendre visible, à afficher des convictions, à créer des ralliements autour de formules choc, à véhiculer un état d'esprit contestataire voire irrévérencieux. De la publicité marchande, ils n'ont donc gardé que le sens de la formule. L'immense échafaudage aux couleurs de L'Oréal devait servir de terrain de jeux pour les « okupas » inventifs. Nous en avons un exemple dans le film. Dans un des multiples plans de la place on distingue ce jeu de mots à partir d'un des produits de la gamme « El Vive » de L'Oréal : « ~~E~~ Vive la Revolución ».

³⁰⁹ Elena Gil Álvarez, « Construcción coral y anónima del discurso del 15 M. Una aproximación sociolingüística a los mensajes callejeros espontáneos en la Puerta del Sol de Madrid », *Revista de Antropología Experimental*, n°12, 2012, p. 223. <<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1863>> [Consulté le 14.08.2018].

2.1. Inventorier les slogans

Parodiques ou non, les slogans étaient l'émanation d'une force collective décidée à rendre à l'espace public son caractère public. Tout le monde pouvait participer au mouvement, le faire sien tout en décidant collectivement, au moyen du vote dans des micro assemblées, en participant aux tâches communes, ou en intervenant dans ces « ateliers de la parole » qui devaient devenir le lieu même de l'élaboration des messages.



Figure n°56. *15M Libre te quiero* : « ELVIVE la Revolución »

Le documentaire de Patino ne pouvait donc échapper à ce déferlement de messages, écrits ou dits. Filmer c'était nécessairement les intégrer à l'image. Ainsi, rares sont les plans sans slogans. Le fait que le 15-M ait utilisé les codes de la publicité, en particulier l'emploi de formules concises et expressives, faciles à retenir, fait qu'elles se sont logées partout, y compris sur de toutes petites affichettes, sur les vêtements ou sur la peau. Mais le film va un petit plus loin que l'enregistrement fortuit des slogans. Il les recherche. Il cadre en gros plan les mots (éventuellement accompagnés de signes ou de dessins). Ceux-ci occupent tout l'espace du cadre le temps de quelques secondes. Par ce biais, les messages éclectiques deviennent visibles et lisibles. Patino, dans la succession des plans, dans la multiplication des travelling, grâce à la synthèse du temps et de l'espace, en propose le survol :



Figure n°57. *15M Libre te quiero* : Slogans en gros plan

La figure n°57 propose deux exemples parmi tant d'autres de ces gros plans. Le premier est un très gros plan qui occulte presque tout derrière lui. Il ne reste que les doigts qui arborent la pancarte et au second plan, légèrement flou, des immeubles d'habitation du centre. L'affichette semble être tournée vers la caméra qui en est le destinataire explicite. Dans la seconde capture d'écran, il s'agit d'une captation beaucoup plus fortuite. La caméra n'est pas le destinataire du message. Le porteur de la pancarte, de profil, suit un cortège. Elle masque son visage. La caméra n'en reste pas moins un outil qui recueille et rassemble dans l'espace du film cet ensemble disparate de messages. La troisième dévoile un jeu de mise en abîme. Un jeune homme tourne son immense pancarte vers l'opérateur pendant que son camarade au bonnet noir adresse un regard complice aux deux, dans un geste de va-et-vient. Le film se signale comme attentif à ces slogans qu'il consigne scrupuleusement, les détournant ainsi quelques instants de leur destinataire premier, la foule. La dernière capture d'écran montre toute la palette possible de ces cadrages où le message occupe le centre. Le cadre se divise ici en deux. Le bord même de la pancarte définit une ligne de partage, une ligne médiane. À gauche, un homme filmé en plan moyen regardant hors-champ, il est un anonyme parmi les

anonymes. À droite, comme s'il s'agissait d'un gros plan, étant donné la taille de la pancarte, le message « no somos mercancía ». Les deux sont en concurrence. En même temps qu'on lit, le regard est dirigé vers les passants. Les deux supposent deux opérations très différentes. La première activité obéit à des réflexes de reconnaissance : identifier, classer, différencier (jeunes, vieux, gens normaux, personnes plus marquées par leur apparence, etc.) ; la seconde sollicite l'intelligence et la culture. Le message est ici construit avec des mots (« mercancía ») et des symboles (les menottes et le signe du dollar) qui supposent un univers de référence précis renvoyant à une analyse marxiste de la société et au concept de réification. Par ailleurs, dans ce plan en mouvement, le message ne bouge pas alors que les passants traversent le champ. Le message est bien le centre de l'attention, même s'il interagit avec les éléments qui l'entourent.



Figure n°58. 15M Libre te quiero : Enfant faisant des bulles / « dignidad »

Ce jeu d'interaction entre pancarte et environnement immédiat, le film l'exploite à plusieurs reprises, créant ainsi des jeux d'association. Nous prendrons un exemple dans les tous premiers instants du film (03min 20s – 03min 31s). Tout d'abord, le film montre un

enfant sur les épaules de sa mère (figure n°58). La caméra les cadre en gros plan, au moyen d'un panoramique droite-gauche. Ils passent donc devant l'objectif. Elle les suit, notamment l'enfant en train de faire des bulles de savon. Or, dans le mouvement, au second plan, alors que les bulles s'envolent, apparaît le mot « dignidad » peint sur un module que deux jeunes gens déplacent sur chariot mu par des vélos. La caméra s'y arrête à peine, elle suit la mère et l'enfant puis passe à un autre plan. Pourtant, à l'évidence, le mot « dignité » et l'enfant faisant des bulles interagissent. Ils s'associent. Selon quelles modalités ? Il n'y a aucune contrainte ici. Aucun sens obligé. Chacun y trouvera le sien. Nous, nous y voyons une relation temporelle. La lutte pour la dignité se fait pour les générations futures, pour des enfants, innocents.

Cette association d'un message, de l'enfance et d'une sphère se répète à plusieurs reprises. Quelques secondes après le plan sur le mot « dignité », un père arbore une pancarte où est inscrit le slogan « dictadura de bancos, no ». Sur ses épaules, un jeune enfant. Devant lui, des ballons passent, signe de la non-violence – ils seront utilisés dans la confrontation avec les policiers associés au slogan « estas son nuestras armas » –. Difficile de relier l'enfant et le message. Il n'y pas de relation de correspondance – de la même manière que précédemment il était difficile de rapprocher l'enfant et la dignité –. Il y a, à notre sens, une relation temporelle en même temps qu'une association avec l'idée d'innocence.



Figure n°59. *15M Libre te quiero* : Enfant portant une pancarte « Dictadura de bancos, no ! »

À d'autres moments, le film abandonne un cadrage strict. Il laisse déferler les slogans, soit dans un ordre construit dans l'image, soit de manière totalement aléatoire. Le principe

étant que le regard puisse circuler et capter dans le mouvement des bribes de ces messages multiples. En ces instants, le foisonnement, l'énergie créatrice sont mis au centre au détriment de la lisibilité qui devient plus secondaire. Dans la première capture d'écran (figure 60) l'œil est invité à parcourir l'espace dans un ordre incertain. Il suit un mouvement ascendant, voyant d'abord le drapeau où est inscrit « Talleres de Palabras », puis, quasi simultanément, il reconnaît le symbole de Madrid, l'ours et l'arbousier, recouvert de multiples pancartes, illisibles même en plein écran. Derrière, sur l'échafaudage est inscrit « Nosotros al sol ». Le regard bascule ensuite à droite : l'inscription « Madrid » est déchiffrable sur un fragment de banderole.



Figure n°60. *15M Libre te quiero* : La circulation du regard

Dans la seconde capture d'écran, le regard est déjà plus structuré. Suivant un axe diagonal, apparaît d'abord « Hartos sin pan » ; derrière, un dessin stylisé représente un visage, une croix sur la bouche, symbole d'un sentiment de manque de liberté d'expression ; puis, dans un mouvement ascendant l'attention se focalise sur le mot « Oro » des boutiques de rachat d'or. Dans la troisième, la même diagonale est utilisée pour que l'on puisse lire

successivement : « Esperanza, invitame al club Bilderberg » puis « No son protestas, son exigencias / No más estafas » puis encore « Becario explotado... ».

Patino collecte les messages. Soit il les isole, le temps d'un gros plan, soit il les distribue dans le cadre. Dans tous les cas, il consigne, se faisant le relai des messages exhibés par des anonymes. La scène d'énonciation ayant été déplacée, le spectateur du film est nécessairement en décalage avec le mouvement du 15-M. La majorité des slogans a perdu une partie de sa force de persuasion, pour basculer dans l'Histoire. De messages à caractère publicitaire ils sont passés à l'état de trace. Mais quelle en est la provenance ?

2.2. L'origine des slogans

La plaza, la gestación del movimiento (Adriano Morán, 2012), autre film sur le 15-M, poursuit les origines du mouvement. Or, très rapidement, il est débordé. Si le point de départ de la mobilisation et une partie de ses promoteurs sont assez bien connus, chacun des intervenants du film ne peut rationnellement pas expliquer ce qui fait que, durant des semaines, des milliers de personnes ont, de manière assidue et organisée, assuré une présence continue sur la place, défiant la police, le mauvais temps, les relations difficiles avec les commerçants ou les difficultés inhérentes au mouvement lui-même. Le 15-M s'explique et ne s'explique pas.

Il s'explique en partie par les mouvements qui le précèdent, notamment les Printemps arabes. Mais il s'explique surtout par le fait que dès la fin des années 1990, des collectifs s'étaient constitués comme, par exemple, *Rompamos el Silencio*, qui revendique une autre forme de démocratie, plus directe, utilisant le vote en assemblée³¹⁰. Cette initiative postulait l'idée que ceux qui gouvernent « ne nous représentent pas » – slogan abondamment repris lors des trois mois d'occupation de 2011³¹¹ –. De tels mouvements, isolés et travaillant à petite échelle, ont connu une certaine visibilité lors d'un cycle important de manifestations qui eut lieu entre 2003 et 2005³¹². À la fin de la seconde mandature de J. M. Aznar en particulier, s'étaient succédé les protestations contre la guerre en Irak et les revendications pour un logement digne, à l'heure où les prix de l'immobilier étaient en train de flamber. Ces

³¹⁰ <<https://web.archive.org/web/20070119102132/http://www.rompamoselsilencio.net/2005.php3>>

³¹¹ « En la primera década del siglo XXI han resonado en las protestas frases como « No nos representan »; para destacar la vinculación entre corrupción política y medidas de austeridad apareció « Tus sobres, mis recortes », Rafael Cruz, *Protestar...*, op. cit., p. 282.

³¹² *Ibid.*, p. 301.

dernières secondes ont d'ailleurs donné naissance à un collectif : *Plataforma para una Vivienda Digna*³¹³ (PVD), lequel sera prolongé et amplifié par *Plataforma de Afectados por la Hipoteca*³¹⁴ (PAH) en 2008-2009. La « loi Sinde » – en particulier les articles concernant la lutte contre le Piratage illégal – déclencha également un important mouvement de protestation, sur Internet, dirigé par les *Anonymous*, mais pas seulement³¹⁵. Une initiative citoyenne telle que *No les votes*³¹⁶ est née précisément en opposition à cette loi qui dépassait le strict cadre de la lutte contre le piratage. Enfin *¡Democracia Real Ya!*, qui organisa les mouvements de protestation à la veille des élections du 22 mai 2011, notamment à travers les réseaux sociaux, cristallisa et prolongea les mouvements déjà cités et d'autres comme *Socialismo 21*, qui dénonçaient particulièrement la politique européenne et la corruption³¹⁷, *Un millón de firmas para apoyo al gran juez Baltasar Garzón* qui accusait les collusions entre pouvoir politique et justice³¹⁸, l'*Asociación de Estudiantes Noam Chomsky*, née des protestations contre la réforme LMD³¹⁹, et d'autres encore comme l'*Asociación de Estudiantes Socialdemócratas y Altermundialistas*, dont un des mots d'ordre est « Infórmate, piensa y actúa »³²⁰, *Cybercomunismo.org*, pourfendeur de la Constitution de 1978 et ouvertement pro républicain³²¹ ou *Estado del Malestar*, mouvement ouvertement local³²².

Toutes ces initiatives, tous ces groupes ont contribué à structurer le mouvement, à lui donner corps. Dans *La plaza, la gestación del movimiento*, un intervenant dit que très rapidement les participants ont constaté que certains avaient l'habitude des assemblées. Ils savaient les organiser et les diriger. On comprend pourquoi : ils étaient rompus à l'exercice. Mais tout cela n'explique pas le 15-M. L'amplitude même de la protestation, le nombre des participants, la diversité des profils, montre qu'aucun groupe ne saurait le résumer complètement.

Patino, en choisissant de ne rien expliciter, de ne faire entendre aucune voix *off*, de ne faire intervenir aucun témoin face caméra, prenait une option résolument anti didactique. Ce faisant, il se laissait également la possibilité d'être débordé de toute part par les messages. L'absence de hiérarchie entre eux donne ainsi l'impression d'un déferlement tous azimuts,

³¹³ <<http://www.viviendadigna.org>>

³¹⁴ <<http://afectadosporlahipoteca.com>>

³¹⁵ Ainhoa Iriberry, « Protesta masiva contra la “Ley Sinde” », *Público*, 19/12/2010. <<https://www.publico.es/ciencias/protesta-masiva-ley-sinde.html>> [Consulté le 24.08.2018].

³¹⁶ <<http://www.nolesvotes.com>>

³¹⁷ <<http://socialismo21.net/por-una-revolucion-ciudadana/>>

³¹⁸ Gabriel Morales, « Garzón, un juez condenado y absuelto en la calle », *El Mundo*, 08/04/2010. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/07/espana/1270677385.html>> [Consulté le 24.08.2018].

³¹⁹ <<https://aenoamchomsky.wordpress.com>>

³²⁰ <<https://asociacionaesa.wordpress.com>>

³²¹ <<http://cybercomunismo.blogspot.com>>

³²² <https://15mpedia.org/wiki/Estado_del_Malestar>

sans point d'origine particulier. Un certain nombre des groupes parmi les plus visibles du mouvement sont pourtant reconnaissables, tel ¡Democracia Real Ya !, soit directement, soit à travers les slogans qui lui sont consubstantiels, par exemple « No somos mercancía en manos de políticos y banqueros » ou « no hay pan para tanto chorizo »³²³, entre autres.



Figure n°61. *15M libre te quiero* : Les références au groupe ¡Democracia Real Ya!, à travers leurs slogans

La référence aux *Anonymous* est également très explicite, cette fois grâce au masque qui fut utilisé comme symbole de leur action (figure n°62).

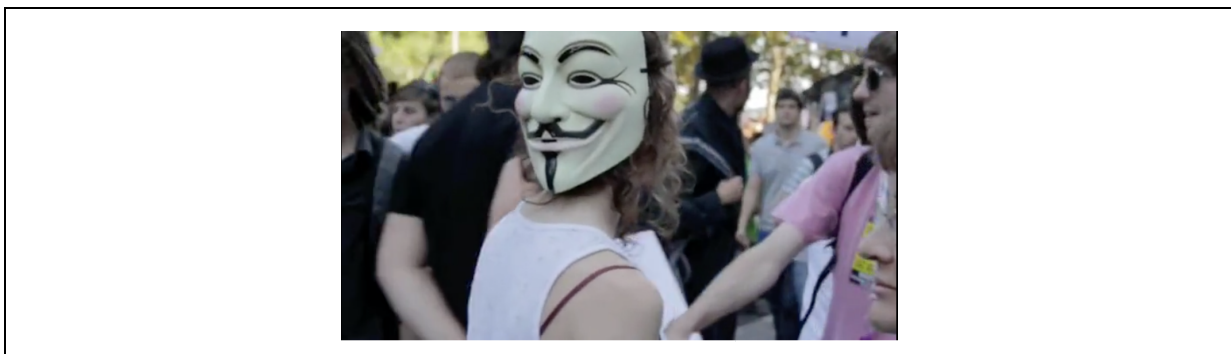


Figure n°62, *15M libre te quiero* : Référence au masque des Anonymous



Figure n°63. *15M libre te quiero* : Dans le premier encadré on lit « Derecho a techo a precio justo », dans le second, illisible à cette échelle, « Ni pan ni desahucios »

³²³ <<http://www.democraciarealya.es/promocion/lemas/>>

Les revendications liées au logement ne sont pas ignorées non plus, mêmes s'il n'y a aucun renvoi explicite ni au PVD ni à la PAH (figure 63).



Figure n°64. 15M Libre te quiero : La répétition du slogan « No nos representan »

Le slogan « No nos representan », attribuable à l'ensemble des mouvements cités plus haut et dont on a vu qu'il fut abondamment utilisé dès les années 2000, est également très fréquent (figure n°64).

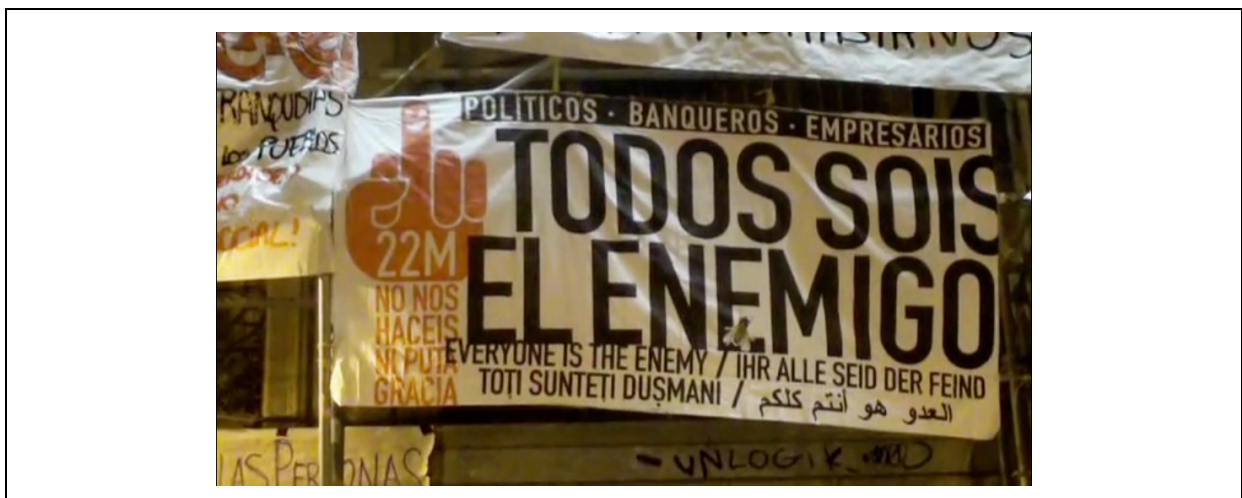


Figure n°65. 15M Libre te quiero : Présence de l'écriture arabe, signe de la dette du mouvement envers les Printemps arabes

La référence aux Printemps arabes, quant à elle, est perceptible grâce à l'écriture arabe, signe d'une inscription du 15-M dans un l'ensemble des mouvements qui l'ont précédé et l'ont sûrement inspiré (Figure n°61).



Figure n°66. *15M Libre te quiero* : Déclinaisons du « No nos representan »

Les slogans qui dénoncent un déficit de représentation se déclinent de manière plus ou moins inventive. Ils montrent le débordement du cadre strict d'un groupe en particulier. Le « No nos representan » trouve par exemple une reformulation amusante dans le « Ni cara A ni cara B, queremos cambiar de disco », dans le « Esperanza Aguirre, invítame al club Bilderberg », ou encore dans le « Nos mean encima y nos dicen que llueve » ou « No te equivoques de contenedor », en référence à l'urne de vote.



Figure n°67. *15M Libre te quiero* : Déclinaison des messages contre le capitalisme financier

De la même manière le « No somos mercancía en manos de políticos y banqueros », pour ce qui est de la référence au capitalisme financier, se décline de manière plus ou moins inventive en « Dictadura de bancos no » (figure n°59), en « Contra el capital placer anal », en « mandan los mercados y no les he votado » ou en « Recortes a ricos primero » (figure n°67).

Le film relaye également nombre de messages invitant à penser et à décider soi-même, lesquels renvoient à ces différentes initiatives nées à la fin des années 90 (figure n°64). Mais cette invitation à penser s'élargit dans des références permanentes aux bases de la démocratie, telles que la liberté d'expression ou la liberté de réunion.



Figure n°68. *15M Libre te quiero* : Référence à l'idée de penser par soi-même et aux bases de la Démocratie

Évidemment, cette contestation de l'ordre établi devait se mêler à des propositions beaucoup plus radicales. Le film les relaye sans pour autant leur donner une place particulièrement évidente. « El sistema no admite reformas sólo sustituciones » ou encore « Sin jerarquías: horizontal » sont des phrases qui pourraient avoir une consonance anarchiste.

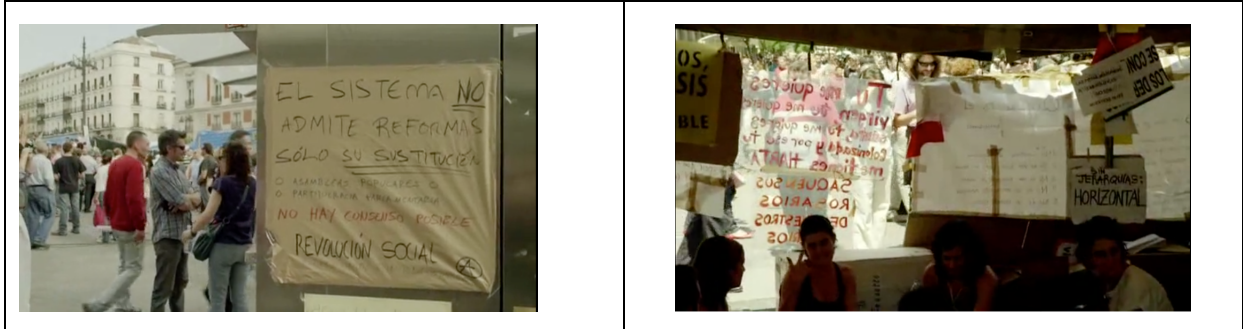


Figure n°69, 15M Libre te quiero : Présence de messages à caractère radical

De multiples messages font référence au contexte de crise, au chômage ou aux emplois précaires (figure n°66) : « Soy campeón del mundo en contratos (basura) » (le mot « basura » étant représenté sous forme de dessin), « Becario explotado agradece no estar parado ».



Figure n°70. 15M Libre te quiero : Référence à la crise et aux contrats précaires





Figure n°71. *15M Libre te quiero* : Les messages faisant référence à « Sol »

Mais, peut-être, les messages qui témoignent le plus du mouvement en tant que mouvement et non comme somme de mouvements, sont-ils ceux d'autocélébration : « El sol se levanta para todos », « Podéis quitarnos nuestra plaza pero nunca nuestras ganas de luchar », « Por fin desde Sol un rayo de luz para el futuro », « prohibido el zumo de naranja por estar concentrado » ou « Sol es la nueva Bastilla ».

Dans trois des messages, « Sol » fonctionne comme métonymie du 15-M. Le mot le résume et en même temps il en donne toute l'extension. On remarquera l'association avec le terme « Sol » ou « plaza » de « todos » ou du « nosotros ». Dans le « Todos » ou le « Nosotros » aucune fracture, aucune différence. « Sol » est directement assimilé au futur ou à la Bastille. Le terme se présente comme la révolution en marche de tous pour tous.

B. Martín Patino, en filmant sans hiérarchiser, sans classer mais en collectant minutieusement les messages, restitue un peu de cette révolte qui, le temps de quelques jours, a existé comme mouvement, au-delà précisément de ceux qui avaient contribué à le lancer et peut-être à le faire vivre. D'évidence, il était traversé par des groupes rompus à l'exercice de la protestation, de l'occupation ou de la prise de décision collective en assemblée. D'évidence, il présentait des tendances et des sensibilités très différentes, depuis les mécontents du système jusqu'aux partisans de sa refonte totale, en passant par les réformistes. Mais dans le film, tout cela n'existe pas. Seul existe le mouvement.

2.3. Retracer une organisation

Comme dans *El efecto Iguazú*, en parallèle du travail d'inventaire, existe une volonté de retracer une organisation, d'en garder la mémoire. Lors du 15-M, la coopération a également permis de construire quelque chose de difficile à quantifier, une occupation

organisée et structurée témoin de la possibilité de faire coexister des milliers de personnes ensemble.

Le 15-M fut surtout une intense bataille des apparences. Le gouvernement de Zapatero ne délogea pas les occupants pour ne pas perdre les voix de l'électorat de gauche aux élections municipales, il en allait de sa crédibilité. Le prix de la non intervention fut la protestation des commerçants qui disaient être affectés par l'occupation de la place, qui gênait leurs activités. Le prix à payer fut également un déferlement de caricatures où le gouvernement de Zapatero, soit se voyait ridiculisé, soit assimilé au PP. le 15-M y jouait sa propre image. Le mouvement la jouait également contre la télévision, la radio ou les journaux. Dans les médias, très tôt, les occupants avaient été assimilés à des « perroflautas ». Ce terme étant un vague équivalent du « punk à chien » ou de vagabond jouant de la flûte ou du tambour sur la place publique et ne vivant que de la mendicité. Le 15-M déchaîna de fait un déferlement de haine encore perceptible dans les commentaires qui accompagnent certains articles de presse. Par exemple, après l'article de Pedro G. Cuartango intitulé « 15-M, causas y efectos »³²⁴, des internautes ont posté les commentaires suivants :

Qué importancia le da el articulista a los perroflautas estos... si se ejerciese la legítima autoridad no pasaría esto... son gentuza que ha salido del arroyo para acampar en el centro.

Ou encore :

Claro. Ahora resulta que es más legítima la calle que el parlamento. Con articulistas como éste se alimenta y legitima a los violentos, porque para que el movimiento 15M tenga la legitimidad necesaria y deje de ser una masa informe, donde se agrupan los violentos antisistema, debe tener una estructura, una forma legal como asociación o grupo político o social, con sus estatutos y responsables. Y condenar sin paliativos la violencia, expulsar de sus filas a los violentos y colaborar con la policía en su identificación y detención. Tal y como exige la Ley de Partidos a los batasunos. Mientras se amparen en que son un grupo no organizado que no controla los elementos violentos, no pueden ofrecer garantía de demócratas a la sociedad ni pedir legitimidad para erigirse en interlocutores de los poderes políticos, pues ni siquiera se sabe a ciencia cierta a cuantos representan.

Le film navigue dans cet univers d'images pour en livrer sa propre représentation, pour en laisser sa propre mémoire. Étant donné l'absence de voix *off* et de commentaires tout passe par de brèves références écrites ou orales. Certaines sont extrêmement explicites, d'autres beaucoup moins. Pour les percevoir, le visionnage de *La plaza, la gestación del movimiento* est cette fois d'une aide précieuse. Le réalisateur, attentif à ses origines et à sa chronologie, en

³²⁴ Pedro G. Cuartango, « 15-M, causas y efectos », *El Mundo*, 15/06/2011.

<<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/consejoeditorial/2011/06/15/15-m-causas-y-efectos.html>> [Consulté le 23.08.2018]

retrace également l'organisation, notamment ses différents comités. *15M Libre te quiero*, a bouleversé la chronologie, il a également bouleversé les hiérarchies, en revanche il a conservé ce qui faisait toute la force du mouvement, à savoir son caractère communautaire et cette utopie d'un vivre ensemble pacifiquement, en prenant toutes les décisions collectivement. Mais pour le voir précisément, il faut savoir. Alors, se manifeste tout l'effort de détail mis dans le film. Patino prend soin d'insister sur le caractère organisé de l'action. Il signale les deux piliers du vivre ensemble : la nourriture et l'hygiène, et ce, à de nombreuses reprises. Il les montre sans référence particulière à leur organisation, il les présente comme un fait. En réalité, et la nourriture et l'hygiène furent gérés par des comités séparés, chargés de prendre les différents tours.



Figure n°72. *15M Libre te quiero* : L'organisation des repas et l'hygiène lors du 15-M

Une mention écrite fait référence à ces commissions. Elle est néanmoins des plus importantes, car elle concerne le comité chargé du respect, en particulier du respect de l'ordre dont la mission était compliquée, car il avait à gérer les problèmes de violences, de drogue et d'alcool (figure n°73). Patino filme d'ailleurs explicitement une banderole où est inscrit le mot d'ordre « No Botellón ». Le 15-M n'était pas une fête mais bien une occupation à caractère politique (Figure n°73).



Figure n°73. 15M Libre te quiero : « Comisión de respeto » ; « No Botellón »

À 8min 37s, une jeune fille mentionne également une Commission féministe, mais aussi d'Éducation, ce qui laisse supposer un grand nombre de ces commissions thématiques. L'existence d'une commission chargée des questions d'image se laisse deviner facilement. La référence à l'idée de « rénover son image », ou ce plan qui montre un groupe en train de décortiquer la presse permettent de le percevoir. Le mouvement fut très attentif à son image et à la façon dont les médias communiquaient à leur propos. Les plans qui montrent la partie réservée à la lecture des quotidiens en attestent.



Figure n°74. 15M Libre te quiero : Le travail sur l'image ; la presse

Ces commissions en charge de la communication et de la presse étaient évidemment en lien avec les « Talleres de palabra » (voir figure n°60, p. 306) et tous ces ateliers où étaient confectionnés les affichettes et les banderoles.

Figure n°75. *15M Libre te quiero* : Les ateliers de création

Nourriture, hygiène, ordre, contrôle de l'image, Patino filme une micro société au cœur de la Puerta del Sol, une société communautaire avec sa part d'utopie. Lorsque la caméra se meut sous les bâches elle s'arrête sur la bibliothèque communautaire ou sur le petit jardin qui fut créé aux abords de la fontaine.

Figure n°76. *15M Libre te quiero* : L'utopie en marche : la bibliothèque commune, le jardin commun

Mais l'essentiel de l'utopie résidait dans la prise de décision en assemblée, principal défi du mouvement. *15M Libre te quiero* y consacre de nombreux plans sans jamais s'arrêter longtemps sur aucune de ces réunions en particulier. Car l'essentiel n'était pas le contenu direct de ce qui était débattu mais bien le fait de débattre. Parmi tous ces plans des hiérarchies se font jour, lesquelles font référence à la structure même de l'occupation. Il existe des

assemblées majeures, celles qui avaient lieu devant la bouche de métro ; des assemblées plus réduites, celles qui se tenaient aux alentours de la Puerta del Sol, rues Montera, Preciados ou encore Place Callao. De plus petits rassemblements sont également visibles, sans qu'il soit possible d'identifier les lieux ; ce sont les assemblées de quartier. Or toutes n'avaient pas le même rôle. À la Puerta del Sol on exposait les propositions déjà débattues dans les assemblées plus réduites et dans les réunions de quartier. La Puerta del Sol était donc un forum de forums et le 15-M était lui-même la partie émergée d'un phénomène de prise de décision collective plus profond, dont tous savaient qu'il était amené à retourner à sa source première : les assemblées locales. D'où, dans le film, cette seconde partie consacrée aux marches des indignés, prolongation naturelle d'une occupation qui n'avait pas vocation à s'éterniser, mais bien à prolonger un mouvement antérieur sur des bases plus larges (figure n°77).



Figure n°77. *15M Libre te quiero* : Les différentes assemblées et leur refonte en une marche indignée

Conclusion de la troisième partie

Le cinéma, lorsqu'il s'attache à reconstituer le passé, le produit à partir des traces conservées et des questions du présent. Nous l'avons vu dans la seconde partie, du point de vue des cinéastes et de ceux qu'ils filment, le présent est vécu comme une crise. Une crise provoquée soit par des événements ponctuels qui ont révélé les failles de la démocratie, soit par une crise plus profonde d'identification aux valeurs du système en place. D'où le besoin de revenir en arrière, pas exclusivement pour s'y réfugier mais bien pour retrouver des points d'ancrage.

Le passé regorge de ses expériences éphémères avortées, ajournées, bannies puis oubliées. Pris dans une quête de sens, les documentaires les ont exhumées. Parfois, il était simplement question de gratter un peu le sol pour les laisser affleurer. D'autre, il fallait intervenir. Il était indispensable d'interroger et, parallèlement, d'ouvrir les archives, de fouiller dans les cartons, de partir à la recherche de photographies, de films, de coupures de presse. Il fallait restituer à des lieux et à des personnes leur histoire et, dans le même temps, la transmettre au spectateur. L'enjeu de la remémoration était double. D'autres fois, encore, surtout lorsque la mémoire commune était encore vivace, il était urgent d'interférer, voire de s'interposer. Nous avons eu l'occasion de le constater à plusieurs reprises, ces nouvelles formes de contestations évoluant sur des terrains hyper médiatisés, il y avait intérêt à façonner la mémoire du mouvement et du spectateur.

Mais l'évocation des possibles évanouis ne peut avoir de sens en soi. S'ouvrir vers le passé pour n'en contempler que les échecs supposerait un changement de perspective minime. L'histoire officielle s'imposerait, fatalement. « Les trajectoires présentées comme irrésistibles »³²⁵ seraient ainsi confirmées. Les rebelles resteraient dans une position de victime. Ils seraient condamnés à être les fantômes de l'histoire, ni vraiment morts ni vraiment vivants. Le cinéma contrefactuel³²⁶ n'a de sens que s'il s'accompagne d'un travail sur le « nous ». Le retour en arrière, pour atteindre toute sa puissance critique, doit pouvoir s'ouvrir vers le futur, donc vers de nouvelles configurations.

³²⁵ Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire...*, op. cit., p. 348.

³²⁶ Nous empruntons l'expression aux deux historiens cités précédemment.

Quatrième partie

LA CONSTRUCTION D'UNE PAROLE COLLECTIVE

Introduction de la quatrième partie

Les films que nous avons choisi d'étudier ont cette particularité d'avoir renoncé à raconter des histoires individuelles. Cette volonté de ne pas filmer exclusivement des destins particuliers suppose d'avoir sacrifié, au moins en partie, une perspective intime. Plusieurs déplacements ont été opérés. Le personnage n'est pas l'objet du film, pas plus que cette vie intérieure qui reste cachée sous les apparences, inaccessible depuis un point de vue extérieur, étrangère au sujet lui-même souvent. Le cinéma du collectif a renoncé à être l'instrument de cette découverte. En sacrifiant l'intime, les documentaires politiques utilisent la narration pour se livrer à d'autres explorations. Il n'est plus question de pénétrer au-delà des apparences de l'individu mais bien de casser la surface lisse des images, d'interroger les discours officiels, de dénoncer et d'interroger, de sonder le passé de manière à y trouver des modèles.

Ce renoncement premier à l'intime, associé à cette recherche de précédents où aurait eu lieu une action commune, cette façon d'interroger la démocratie et les régimes qui l'ont précédée suffiraient très certainement à justifier que ce sont des films collectifs. En effet, ils accompagnent des événements très spécifiques – locaux pourraient-on dire pour certain nombre – pour leur donner une dimension générale. Par ce biais, ils obligent le spectateur à réfléchir sur son environnement, sur des présents aux dimensions plus ou moins étendues : l'Espagne d'après la crise de 2007, la période du gouvernement de J. M. Aznar, la démocratie depuis la Transition, voire l'Espagne au XX^e siècle, notamment à partir des problèmes de corruption ou d'entente entre la sphère publique et la sphère privée.

Mais nous voudrions insister sur une autre dimension collective du film, celle qu'implique le travail sur le « nous ». Marina Garcés, dans son essai intitulé *Un mundo común*, proposait de traiter la question du commun à partir de l'examen de nos divisions :

La perspectiva de un mundo común como base de la verdad permite salir de la pregunta “¿qué nos une?” y de sus incansables aporías, para aventurarnos en su formulación contraria “¿qué nos separa?” y reelaborar, desde ahí, los desafíos que la herencia revolucionaria de esa misma política moderna occidental ha dejado abiertos.³²⁷

³²⁷ Marina Garcés, *Un mundo...*, op. cit., p. 15.

Ainsi, le commun ne serait jamais une évidence mais bien une construction à venir, une promesse née de la discussion. Ce cinéma qui s'efforce de renoncer aux perspectives exclusivement individuelles va dans ce sens. Chaque témoin qui s'exprime suppose une appartenance, l'adhésion à un point de vue, à une idée, parfois l'affiliation à une organisation ou à un parti dont il défend les intérêts. Partout règne la division. Cependant, dans leurs constructions, les documentaires organisent cette matière. Ils la façonnent dans le but de laisser émerger de nouveaux « nous ».

Considérer cette question de l'opposition des voix implique d'observer comment les propos des nombreux locuteurs, au sein des films, sont pris dans un jeu complexe d'énonciation et s'en trouvent profondément affectés. Il ne s'agira en aucun cas de jouer sur une opposition binaire entre une voix (cette instance que l'on présuppose) et des voix (celle des locuteurs). La première n'existe pas – nous ne l'entendons pas, nous l'imaginons – alors que les autres si. Nous nous proposons plutôt de repérer la façon dont la parole nous est livrée et quelles sont les conditions d'émergence d'un « nous » qui dépasse une multitude de « je ». Nous verrons alors que, pour atteindre cet objectif, les documentaires adoptent des stratégies multiples.

Après un détour théorique par les questions liées à la voix et à l'énonciation (chapitre 1), nous étudierons les cas où les marques du procès énonciatif sont explicites (chapitre 2). Par la suite nous évoquerons les situations où les films passent par la médiation soit d'une voix *off* (chapitre 3) soit de voix mises en exergue (chapitre 4). Dans les chapitres suivants, nous montrerons que le « nous » se construit dans un va-et-vient sur les lignes de fracture sur lesquelles se meuvent les protagonistes. Concordant, le montage efface les tensions, il aplanit les décalages, les désaccords, les incompatibilités (chapitre 5) ; discordant, il laisse ouverte la possibilité d'un troisième terme (chapitre 6).

Chapitre 1 : réflexions autour de la voix

Dans les films de notre corpus, les caméras ont parcouru l'espace public. Elles ont arpenté les rues, les avenues, les places, les jardins publics, les promenades, pour aller à la rencontre de ceux qui ont investi ces lieux de manière à se faire voir et à se faire entendre. Elles sont allées là où sont formulées des revendications, des protestations, des appels, des plaintes. Elles ont filmé les graffitis, les pancartes, les écriteaux, les enseignes, les panneaux publicitaires, les affiches détournées, elles ont filmé les tatouages, les tee-shirts, les banderoles, les bannières, les drapeaux, mille et un supports où s'écrivent la colère et l'indignation. Les micros, eux, sont allés capter les témoignages des habitants des quartiers, des manifestants, de leurs familles, les témoignages de simples badauds, de sympathisants ou d'opposants. Ils ont saisi les discours prononcés lors de meetings, de manifestations, depuis des pupitres officiels ou des lieux improvisés. Les micros ont enregistré les micros, les mégaphones, les téléphones, tous les dispositifs permettant à une voix d'arriver à une multitude d'oreilles. Les documentaristes ont prêté l'oreille aux émissions de télé, aux programmes de radio, ils ont ressuscité les voix d'un autre temps, les voix de celles et ceux qui déjà s'étaient exprimés, ils ont glané des archives personnelles, des photos aussi, des coupures de presse. Ainsi les voix, les témoignages, les discours d'aujourd'hui, se mêlent à ceux d'hier, se confondent avec eux ou s'y confrontent. Ils dialoguent ensemble.

S'ajoutent à ces voix que l'on entend, matériellement, les voix que l'on devine, les voix sourdes. Dans les propos des uns s'invitent les voix des autres. Ce sont les points de vue rapportés, plus ou moins déformés, d'autres locuteurs, absents. Au sein des films s'invitent les mythes, les légendes urbaines, les rumeurs, les on-dit, les bruits de couloirs, les ragots, les échos plus ou moins lointains, plus ou moins déformés, relayés par des voix devenues anonymes.

1. Des milliers d'énoncés

Résultat de ces campagnes documentaires, dans nos films, une avalanche de messages déferle sur l'écran et se déverse dans nos oreilles par les haut-parleurs. Une multitude d'énoncés peuvent être perçus de manière plus ou moins aisée par le spectateur, les

contraintes techniques inhérentes à la captation de manifestations uniques rendant parfois leur écoute ou leur lecture difficile. La voix nous arrive avec ses hésitations, ses pauses, ses silences, parfois les mots sont écrasés, élidés, contractés, des consonnes manquent, des voyelles sont étirées. L'intonation prime. Les idées surgissant au moment même de la prise de parole, des bifurcations se créent qui se traduisent dans les énoncés par des ruptures de syntaxe. Le mouvement de la pensée n'a que faire de la correction grammaticale. Les mots s'enroulent autour de répétitions, de reprises ou de tics de langage. À cela s'ajoutent des prises de son parfois problématiques, soit que s'y mêlent des bruits parasites soit que les micros aient été mal placés. Mais en conditions réelles, hors studio, difficile de gommer les bruits ou d'être toujours à bonne distance. Dans le documentaire il est malaisé de refaire des prises, la parole y perd en spontanéité. Qu'importe, on a plus une perception globale qu'une perception détaillée de ce qui est dit. Les bruits, les accidents, les fautes, sont comme une signification ajoutée. Ils nous parlent du locuteur, de ses origines, de sa condition, de son émotion au moment de parler. Filmées en gros plans, on voit les dents qui manquent, la fatigue sur les visages, les larmes qui perlent, on entend les trémolos dans la voix, on comprend que derrière les mots se cachent des souffrances, que le corps qui les profère a souffert, souffre.

La perception des énoncés écrits n'est pas plus aisée, en particulier ceux qui figurent sur les affichettes, panneaux et autres banderoles. À moins d'être filmés de face, ils nous arrivent tronqués. Le montage d'images rapide rend également difficile leur lecture, surtout lorsqu'interfèrent une musique ou un dialogue. Nous manquons de temps pour tout voir, tout entendre, tout assimiler. De plus, ces énoncés, souvent très synthétiques, car en prise avec un contexte où les destinataires maîtrisent parfaitement les références, nous sont parfois très obscurs. Y abondent les sigles, les surnoms, les symboles. Pour le spectateur extérieur à ces événements, difficile de mesurer les degrés de sarcasme ou d'ironie, de différencier l'attaque frontale de la boutade. Lisibles, les messages sont parfois indéchiffrables.

2. Du « je » au « nous »

Les voix prolifèrent. Mais que disent-elles ? Qu'entend-on exactement ? Les documentaires que nous avons choisis – tous sans exception – naviguent sur des territoires identitaires. Les caméras et les micros, chaque fois qu'ils sont intervenus, sont allés filmer des conflits bien déterminés. Les plaintes débouchent sur des appels, des demandes, des

revendications présentées sous une forme plus ou moins agressive. Le sentiment d'une injustice s'accompagne d'accusations, d'attaques. Les uns accusent, les autres se défendent et accusent à nouveau, soit leurs accusateurs soit d'autres personnes, elles-mêmes sommées de se défendre, etc. La parole de l'un s'oppose à la parole de l'autre, ou rebondit ailleurs. Parfois elle ne rencontre que le vide et l'esquive.

Parmi la multitude des propos qui sont tenus, qui se ramènent tous à des formes de plainte, d'accusation ou de justification, les cassures sont mises en avant, sources de divisions et d'éloignements. Dans ces espaces publics que nous énumérons plus haut, ceux qui s'expriment aux micros des cinéastes ou en direction de la foule dessinent des ensembles, des communautés jamais vraiment unanimes. Ils disent souvent « je » mais ce « je » est toujours un « nous » en puissance. Ils parlent en des lieux, en des moments et sur des sujets où les individus sont pris dans des logiques d'identifications et d'attachements.

Dans ces territoires identitaires, le « je » isolé, solitaire et coupé des autres n'existe pas. Toute présence et toute intervention implique les autres, à plusieurs niveaux. Chaque intervenant, lorsqu'il s'exprime, montre des appartenances multiples. En effet aucun n'appartient jamais tout entier ni à un territoire ni à une entité. Aussi lorsque quelqu'un dit « nous », s'il effectue ce double mouvement d'identification/exclusion (« nous » contre « eux »/« vous »), il ne le fait que partiellement, car la possibilité d'autres identifications est susceptible d'affaiblir le sentiment d'appartenance. Ce qui apparaît dans la prolifération des voix, ce sont des frontières multiples. Certaines sont fermes, lorsque les deux parties sont irrémédiablement irréconciliables. D'autres sont mouvantes et contradictoires, à l'évidence quand les intérêts sont convergents.

Émile Benveniste, dans ses *Problèmes de linguistique générale*, avait bien averti du caractère vague de la frontière entre le « je » et le « nous » :

En quoi consiste ici la pluralisation de la personne verbale ? Ce « nous » est autre chose qu'une jonction d'éléments définissables ; la prédominance de « je » y est très forte, au point que, dans certaines conditions, ce pluriel peut tenir lieu de singulier. La raison en est que « nous » n'est pas un « je » quantifié ou multiplié, c'est un « je » dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues.³²⁸

³²⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 234, 235.

Le « nous » est formulé par un locuteur qui, tout en parlant en son nom, s'identifie à d'autres et les inclut, sans que nous sachions bien quelles sont les limites exactes de cette inclusion. Benvéniste insiste sur le caractère diffus de la frontière :

D'une manière générale, la personne verbale au pluriel exprime une personne amplifiée et diffuse. Le « nous » annexe au « je » une globalité indistincte d'autres personnes.³²⁹

Il conclut, après un examen de la relation « tu » et « vous », que « dans le verbe comme dans le pronom personnel, le pluriel est facteur d'illimitation, non de multiplication³³⁰. Le « nous » n'est pas un véritable pluriel, il est une « personne amplifiée »³³¹. L'expression utilisée par le linguiste est riche de sens pour nous car elle ouvre vers de multiples configurations. Chaque fois que quelqu'un dans les films parle et qu'il dit « nous », il dit d'abord « je » et dans un geste d'ouverture amorce des identifications à une communauté, à un groupe, à des idées, des opinions plus ou moins partagées et assumées.

Considérons *Portmán, a la sombra de Roberto*. Le territoire sur lequel s'est mue la caméra est celui de la Sierra de Cartagena, territoire de tradition minière. Au départ, le film se concentre sur la baie de Portmán au-dessus de laquelle plane l'ombre des ruines des anciens lavoirs de minerais. Cette baie qui fut remblayée au moyen de déchets toxiques ouvre sur une enquête cinématographique dont le but est de déterminer l'origine du désastre. Qui en est responsable ? Cette question implicite déclenche une série d'interventions où s'expriment des intérêts particuliers qui vont bien au-delà de la baie et du problème de la pollution. Les mineurs des exploitations souterraines s'expriment. Certains ont aussi travaillé dans les mines à ciel ouvert. Or elles sont au cœur du problème : l'entreprise Peñarroya, puis Portmán Golf. S.A., les ont exploitées sans se préoccuper de l'impact écologique de l'augmentation considérable des déchets à traiter. Ils les ont déversés dans la baie, ruinant tout son potentiel touristique et l'habitat même des habitants de Portmán. Mais ceux-ci se trouvaient en porte-à-faux, tout à la fois désolés de la destruction en cours et dépendants des emplois que leur garantissait l'exploitation des gisements, laquelle s'est arrêtée à cause de l'intervention de Greenpeace et de la rébellion des habitants de Llano del Beal, contre l'extension des mines. Situation quasi paradoxale, alors que tous partagent le même espace de vie, ils se trouvent en opposition, les uns défendant leurs maisons, les autres leurs emplois. Situation encore plus invraisemblable, ils se déchirent alors que le site est promis à l'arrêt du fait de l'épuisement

³²⁹ *Ibid.*, p. 235.

³³⁰ *Ibid.*, p. 235.

³³¹ *Ibid.*, p. 236.

des filons de minerais. La dispute intervient juste quand il faudrait trouver une solution pour l'avenir. Or la situation est bloquée car le projet d'aménagement imaginé par Portmán Golf S.A. passe par une régénération de la baie, qu'ils ne veulent pas prendre en charge car ils ne s'estiment pas responsables de la pollution. Ils attendent que l'État, qui avait concédé les permis d'exploitation à Peñarroya, prennent ses responsabilités...

La caméra, comme dans ces travellings en hélicoptère au-dessus de la baie, survole ce territoire fait de fissures. Chaque intervenant, chaque « je » définit des morceaux de vérité, délimite des appartenances en contigüité, en opposition, et un « nous » plus inclusif semble en permanence se dérober.

La situation est, au premier abord, plus frontale dans la « trilogie » sur la liquidation de Sintel. Dans *El efecto Iguazu*, ceux qui s'expriment, en majorité les ex travailleurs de l'entreprise, regrettent le choix du sacrifice d'une entreprise promise à prospérer. Or ils se trouvent face à deux interlocuteurs qui se renvoient la responsabilité de la vente : Telefónica était en cours de privatisation et le pouvoir en place imputait la liquidation de Sintel à Felipe González. Entre les travailleurs, le gouvernement et l'entreprise, se trouvaient les syndicats, en particulier Comisiones Obreras, syndicat majoritaire au sein de Sintel, dont son secrétaire, José María Fidalgo, est contesté dans son rôle de représentant. Dans ce complexe jeu d'influences, émerge la figure d'Adolfo Jiménez, leader en puissance dont la voix surpasse celle des autres, dont il est évident qu'il cherche une légitimité dans le discours altermondialiste d'opposition au capitalisme financier. Sa voix déborde le cadre strict de la revendication syndicale pour s'inviter sur les territoires d'une contestation politique. Elle se mêle alors à celle de José Saramago, porte-parole fugace de l'altermondialisme, et dépasse les frontières de la Castellana et même de l'Espagne.

Dans *200 km.*, la situation n'a pas changé, elle s'est simplement clarifiée. La rupture est totale avec la direction de CC.OO qui affirme avoir négocié la sortie de crise avec le gouvernement alors que les travailleurs de Sintel ne se sont vu proposer aucune offre d'emploi. CC.OO s'est rangé dans le camp de ceux qui tentent de gagner du temps en brouillant les pistes, c'est-à-dire le Gouvernement et Telefónica. Les travailleurs de Sintel sont donc isolés et, par voie de conséquence, en rupture. Leur « nous » Sintel s'est réduit à eux-mêmes. Or, la marche a pour but de dénoncer cette supercherie, de les rendre visibles et audibles, elle est aussi une manière de rallier d'autres déçus du syndicalisme à leur cause. La marche termine le 1^{er} mai, sur la Castellana, le jour où les différentes organisations syndicales

se réunissent dans un geste d'opposition et de revendication. En ce jour, les travailleurs de Sintel espéraient pouvoir mettre en porte-à-faux la direction de CC.OO, reconfigurer le « nous » isolé des travailleurs de Sintel en un « nous » des travailleurs spoliés. Mais le coup de bâton reçu par J. M. Fidalgo ruine tout à la fois cette possibilité et réduit au silence celui qui était devenu le porte-parole de la majorité. L'acte d'un individu, d'un « je », dont le film nous fera comprendre le désespoir et l'exaspération, reconfigure toutes les appartenances : il est rejeté par ses collègues, mais tous ses collègues sont associés à son geste, le leader syndical passe de bourreau à victime, sa parole (collective, nécessairement) redevient audible et légitime.

La mano invisible est la suite logique de cet événement et en même temps le prolongement de cette recherche de rapprochements avec d'autres laissés-pour-compte. D'où cette sorte d'itinérance que propose le film, sans autre cohérence que celle de repérer les victimes collectives de plans de restructuration. Le film multiplie les réunions, les concentrations, les manifestations, fabrique des rencontres, montre l'effort, toujours, des travailleurs pour rallier les politiques à leur cause, mais il nous apparaît, justement dans cette adjonction de malheurs, comme la poursuite désespérée d'une cohérence qui n'existe que de manière négative : tous subissent. Ils se rapprochent mais jamais ne s'assemblent. Le « nous » existe mais il n'a pas de forme, pas de cohérence, pas de structure, il est une évidence qui se perd dans la surmultiplication des cas. *La mano invisible* est le récit d'une disjonction, l'illustration du discours tenu par A. Jiménez dans *El efecto Iguazú*. A. Jiménez est d'ailleurs toujours présent, sa voix, surtout, a toujours le même pouvoir de clairvoyance. Par contre, elle semble avoir perdu de son pouvoir de dépassement.

C'est une situation à mi-chemin entre celle des travailleurs de Sintel et des habitants de Portmán qui nous est narrée dans *El astillero (Disculpen las molestias)*. Au cœur de la polémique se trouvent les chantiers navals de la ville de Gijón, qui furent progressivement démantelés dans le but d'urbaniser la zone portuaire. Gijón et son passé industriel s'offrent comme un territoire d'exploration pour A. Zapico. Son récit implique cette histoire plus profonde de la désindustrialisation du Nord de l'Espagne. À titre d'exemple, les divisions entre « eventuales » et « fijos » que racontent les fragments d'archives de l'année 2000, ne sont que les conséquences d'un séisme social et économique provoqué bien des années auparavant par la décision prise de ne pas soutenir l'activité industrielle dans le Nord. Le film poursuit l'inévitable fractionnement des travailleurs, pour en faire ressortir deux visages, ceux

de Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala, deux figures de la lutte syndicale, deux incarnations d'une forme d'abnégation mêlée à une extraordinaire pugnacité. A. Zapico joue des jonctions au cœur de la disjonction.

J. avait fait de même quelques années plus tôt, dans *Veinte años no es nada*. Numax n'était plus depuis la fin de son premier film. Ceux qui y avaient travaillé avant la reprise et ceux qui ensuite avaient cru en sa survie s'étaient dispersés quelque vingt-cinq ans plus tôt. Aussi, lorsque J. Jordà décide de les retrouver, c'est tout à la fois pour recenser les empreintes multiples de cette expérience partagée et pour explorer la reconfiguration de ce « nous ». Le « nous » forcément double que suggère l'entreprise Numax, implique des refus fermes (celui de ne plus être exploité) et des adhésions partielles ou totale (avec le projet de reprise). Mais ce qui fait le cœur même du film ce sont les liens multiples de chaque individu avec des communautés plus ou moins étendues. Il y a ceux qui ont formé des couples, ceux ceux se sont séparés, ceux qui ont conservé des liens d'amitiés ou qui les ont rompus. Au-delà de cette sphère de l'intime, Jordà explore également l'inscription de ces survivants de « la Numax » dans le monde qui les entoure. Si tous ont intégré des communautés professionnelles, ils semblent repliés sur eux-mêmes. L'espoir passé d'un « nous » résultant d'une révolution politique profonde semble s'être évanoui.

B. M. Patino quant à lui simplifie au maximum les oppositions. Dans son film, il n'en existe qu'une, celle entre les manifestants et/ou occupants et les policiers venus les contenir ou bien les déloger. C'est « eux » contre « nous », chacun occupant à tour de rôle les deux pôles de cette opposition. Patino évince assez radicalement toute autre possibilité de disjonction, toute trace de tension entre les différentes communautés qui composent nécessairement ce mouvement. Ici pas d'indices de disputes, pas d'intrigues politico-politiciennes, ce n'est pas l'histoire d'une prise de pouvoir. Le film prend bien plutôt la forme d'une déclaration d'« amour » d'un « je », auquel tout un chacun peut souscrire, adressée à un « nous » qui n'est pas personnalisé, pas délimité. Ce « nous » s'identifie à un principe, celui de la démocratie directe, laquelle appartient à tous.

3. Du « nous » au « je »

Quels que soient les films, dans le foisonnement de la parole, le « nous » ne se donne jamais comme une réalité stable et inamovible, il est plutôt soit un souvenir qui semble

s'évanouir et que l'on tente de ressusciter soit une promesse à venir. Nous en revenons immanquablement à É. Benvéniste et à son affirmation selon laquelle dans le « nous » il y a une prédominance du « je ». Impossible dans l'association de l'image et de la voix de ne pas se poser la question « qui parle ? ». Or elle en appelle immédiatement d'autres : « au nom de qui parle-t-il ? ». Parle-t-il en son nom ? Au nom des autres ? Et d'ailleurs de quels autres ? Qui implique ce « nous » ? Quelles sont ses limites ? Est-il autorisé à dire « nous » pour et par les autres ? Ou s'arroge-t-il ce droit de manière arbitraire ? Si jamais il y est autorisé, reste-t-il cantonné à son rôle ou l'excède-t-il ?

Cela ne signifie pas que le « nous » n'existe pas, cela veut plutôt dire que toute parole menace inévitablement d'être restreinte à sa dimension individuelle, proche finalement de la simple opinion ou du témoignage. Or une collection de points de vue particuliers ou une collection de témoignages n'est pas nécessairement apte donner une perspective collective, si tant est qu'un point de vue collectif puisse exister comme tel. La brève description des films et des enjeux d'identifications multiples que nous avons recensés tendrait à faire penser le contraire. Il ne suffit pas que des personnes disent « nous » pour qu'il y ait un film collectif. Au contraire même. Toute parole étant suspecte, elle montre des jonctions et des disjonctions, des fractures, des frontières, des limites. Le locuteur est en permanence renvoyé à son « Je ».

En témoigne, à titre de contrexemple, le film d'Helena Taberna, *Extranjeras* (2005) qui se présente comme un inventaire, non exhaustif mais conséquent, des expériences de femmes appartenant à différentes communautés d'immigrés. Dans ce film, chacune d'entre elles, en groupe ou seule, face caméra dit son origine, raconte ses difficultés d'adaptation, soit parce qu'elle est victime de racisme ou de discrimination ou que les traditions de son pays d'origine l'empêchent de s'intégrer pleinement dans une société européenne où le rôle des femmes est différent. Dans ce film la parole est foisonnante, plurielle, bigarrée, au sens sonore du terme. H. Taberna tente le pari audacieux d'un portrait complexe d'une Espagne devenue soudainement terre d'immigration.

Cependant, la dimension collective du film trouve ses limites dans le choix des interviews et la mise en forme cinématographique des témoignages. Les interviews réalisées au sein d'un groupe (présent autour, attentif ou non à l'interview) ont un caractère communautaire. Elles furent tournées au sein de collectifs organisés par affinités ethniques ou plus généralement par affinités nationales. Il existe à Madrid des réunions de personnes

venant de Colombie, d'Équateur, de Pologne et d'une multitude d'autres pays. Des quartiers réunissent également des habitants d'une même origine. Là, ils forment de petites communautés. La caméra et les micros, lorsqu'ils les ont intégrés, ont donc simplement pénétré l'intimité de ces réunions dont l'ambition n'est en aucun cas de se rendre visible. Ce sont au contraire des espaces fermés, repliés sur eux-mêmes, des sortes de bulles. Les témoins énumèrent ce qu'ils ont en commun. Le film est un caléidoscope dont le nombre de facettes est potentiellement infini. Paradoxe que ne résout pas le film, ils sont des étrangers qui sont tous étrangers les uns aux autres, y compris aux espagnols. Le film, alors qu'il voulait ouvrir, compartimente. Les ellipses au montage sont autant de sutures qui dévoilent les cicatrices, les coupures. Le film se meut sur des territoires identitaires mais il se trouve incapable d'en faire émerger les perspectives ou au contraire les impasses et les contradictions. Foisonnant de paroles, le film l'est indubitablement. Collectif, rien n'est moins sûr. Chacun y est renvoyé à ses particularismes.

4. Le « nous » du film, problème d'énonciation

Comment ces « je » qui sont des « nous » en puissance sont-ils transcendés dans nos films ? D'un point de vue théorique, il s'agit d'un problème d'énonciation. Le mot est à définir précisément, car sur cette question de la « voix » les termes sont équivoques. Ces voix que l'on entend matériellement à travers les haut-parleurs, synchronisées ou non, sont celles des témoins. Ce sont celles de locuteurs, en situation de discours, « dans des circonstances spatiales et temporelles précises »³³². Dans chacun de leurs propos « l'empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé »³³³ est manifeste. Les pronoms personnels, les adverbes de temps et de lieu, le temps des verbes, les « sèmes évaluatifs » ou les « termes modalisants »³³⁴, situent le locuteur.

Pourtant, ce sont des locuteurs d'une nature particulière. Même si nombre d'éléments permettent de percevoir une scène d'énonciation, celle-ci reste souvent très incomplète. Lorsque l'émetteur du message (locuteur) est présent à l'image, son destinataire (allocutaire) ne l'est pas nécessairement. De la même manière, que sait-on du lieu d'où parlent ces

³³² Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 405.

³³³ *Ibid.*, p. 405.

³³⁴ *Ibid.*, p. 406.

locuteurs ? Bien entendu, l'image peut apporter quelques informations à ce sujet, mais elles sont toujours sujettes à caution. Nous avons tendance à identifier les personnes avec un lieu, de manière logique, comme par assimilation et pourtant tout pourrait être faux. D'ailleurs, les interviews bénéficient souvent d'une mise en scène particulière, dans laquelle l'« ici » a un caractère nettement symbolique³³⁵.

Que sait-on du moment de l'énonciation ? Quand les interviews ont-elles été tournées ? Dans quel ordre ? Et les propos tenus ont-ils été agencés ? Peu de cartons précisent les dates. Le plus souvent, le spectateur doit s'en tenir à des indices visuels qui permettent, grâce à la texture de l'image – son grain, sa qualité, les couleurs – de distinguer entre une archive et des images originales.

Souvent même, l'objet du discours est difficile à comprendre en soi, car le sens est construit grâce à la somme de témoignages et/ou à l'adjonction d'images à caractère illustratif. En somme, le contexte d'énonciation est partiel voire tronqué. Plus exactement, comme nous venons de le suggérer, la parole des uns est dépendante de la parole des autres et d'autres éléments encore qui l'accompagnent (images fixes ou animées, bruits, musiques).

Ainsi, malgré cette impression d'un foisonnement de la parole, malgré une prolifération de l'écrit, nous n'en avons que quelques fragments, quelques bribes. Les messages prolifèrent, grouillent, débordent en permanence l'espace du cadre, mais ils sont compris dans ce que l'on pourrait appeler l'espace du film. Ils nous sont donnés dans un certain ordre, sous une certaine forme. Les témoignages oraux ont été sélectionnés, coupés, remixés, nettoyés d'un certain nombre de bruits. Six mois d'occupation de la Castellana, des centaines de manifestations, des dizaines de participations à des programmes télévisés ou radiophoniques, 1800 travailleurs présents, des milliers et des milliers de discussions, d'échanges, de disputes, tout cela résumé en 1h30 de film. La parole, tout en étant foisonnante, est contrainte. Elle est ramassée. Elle est extraite puis replacée au sein d'une succession organisée. Le choix de la position de la caméra, la distance qui la sépare de son sujet ; l'échelle des plans ; l'angle de prise de vue ; la disposition des volumes à l'intérieur du plan ; la circulation à travers l'espace (la caméra fixe ou mobile) ; le montage, rapide, lent ; les effets de continuité ou de rupture ; les jeux d'agencement du son et de l'image, l'image détachée de la voix, la voix détachée de l'image, la voix isolée dans le tête-à-tête de

³³⁵ Pensons par exemple à l'interview des intérimaires de Naval Gijón réalisée dans la salle même où leur avenir fut décidé.

l'interview ou prise dans un échange direct ; la musique, totalement absente ou au contraire omniprésente, diégétisée ou d'accompagnement ; tout semble nous indiquer la « présence » d'une « instance énonciatrice », discrète mais décisive. Nous, spectateurs, recevrons le film par cet intermédiaire.

Mais la notion d'« instance énonciatrice » pose problème. Les positions divergent quant à la façon de parler des phénomènes énonciatifs que, du reste, certains assimilent plutôt à de la narration. Quant à nous, nous nous situerons du côté de Christian Metz, considérant avec lui que :

(L'énonciation) ce n'est pas forcément, ni toujours, ce « JE – ICI – MAINTENANT », c'est, de façon plus générale, la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là comme en relief, à se desquamer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (ou d'un autre niveau), concernant la production et non le produit, ou bien, si l'on préfère, engagées dans le produit par l'autre bout. L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte.³³⁶

Cette idée d'une plissure en des endroits du film renvoie à divers phénomènes où s'opèrent des dédoublements, à ces moments où le film renvoie à lui-même, à son faire. Mais pas de personne, pas d'instance, pas de « grand imagier », de « donateur du récit »³³⁷, de personne imaginaire reconstituée à partir de ces opérations techniques qui renvoient au processus de fabrication du film. Pour C. Metz, « *l'énonciateur, c'est le film*, le film en tant que foyer, agissant comme tel, orienté comme tel, le film comme activité »³³⁸. En effet, la source de l'énoncé n'apparaît jamais, seules les traces d'un faire énonciatif sont visibles. Il appartient au spectateur de dialoguer avec le film, d'y repérer les marques de ce faire cinématographique.

³³⁶ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 20.

³³⁷ André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1993, p. 120.

³³⁸ Christian Metz, *op. cit.*, p. 26.

Chapitre 2 : Dédouplements

énonciatifs : présence de l'interviewer

L'interview occupe une place particulière au sein du documentaire. Une partie de la matière du film y est contenue. Les problématiques sociales s'incarnent dans le témoignage tout autant que les témoins incarnent une problématique sociale, dans une sorte de va-et-vient qui va du général au particulier. Le témoin est une présence irréfutable en tant qu'il est là devant la caméra, assumant ce qu'il a à dire. Il s'offre au spectateur. Il lui livre quelque chose de son vécu et par là, de sa mémoire.

Mais, considérer l'interview oblige à penser que celle-ci est toujours inscrite dans un dispositif, aussi minimal soit-il. L'interview se fait face à une caméra ou, au minimum, face à un micro ou à un quelconque appareil d'enregistrement et elle se fait face à quelqu'un. En cela l'interview est un exercice contraint. Depuis notre point de vue de spectateur, nous pouvons en imaginer les codes.

Sûrement faut-il d'abord mener un travail d'enquête, repérer les lieux, définir des axes de recherches. En parallèle, il est nécessaire de frapper aux portes. Sonder « les gens » s'avère être une affaire délicate : il convient qu'ils ne livrent pas tout immédiatement, hors caméra, de manière à préserver la primauté du témoignage. Il est indispensable ensuite d'obtenir d'eux qu'ils veuillent bien témoigner, être filmés, être vus, car leur parole les engage. Une fois ce premier travail effectué sûrement est-il nécessaire de choisir un lieu pour l'échange, en intérieur, en extérieur, à leur domicile, sur leur lieu de travail, dans un lieu neutre. Ce choix va de pair avec l'installation du matériel technique. Combien de caméras seront utilisées ? Une ? Plusieurs ? Où la placer ? Dans l'axe ? En décalé ? Proche ou loin du sujet ? À une distance moyenne, de manière à laisser au cadreur la possibilité de zoomer s'il perçoit une émotion particulière, des tics ou des mouvements particuliers ? Comment le son sera-t-il enregistré ? Avec une perche ? Avec des micros ? Seront-ils visibles ? Comment illuminer le sujet ? Tout cela dépend évidemment des conditions de tournage. Mais la lumière, couplée au cadrage, est une donnée fondamentale. La position de la caméra, le type de cadrage et l'éclairage auront une incidence particulière sur l'espace, chaque élément du décor, aussi anodin soit-il,

deviendra significatif. D'ailleurs, pour les interviews les plus contraintes, le travail de mise en scène est immédiatement identifiable.

Une fois déterminé un dispositif parmi l'ensemble des possibles, l'interview peut avoir lieu. Le témoin est face à l'interviewer qui est son interlocuteur premier. Ensemble, ils entament un dialogue qui n'est pas tout à fait un échange. Le statut de l'un et de l'autre n'est pas identique. Ils ne sont pas égaux dans le dialogue. Il serait d'ailleurs trop aisé de penser que le témoin aurait l'avantage sur l'interviewer et inversement. D'infinies combinaisons sont possibles. Un témoin qui se livrerait sans filtres, réduirait l'interviewer au rôle de spectateur auditeur. Au contraire, un témoin avare de mots obligerait l'interviewer à le relancer en permanence, presque à forcer sa parole. Des témoins réservés, peu enclins à tout dire, voire foncièrement menteurs ou simplement manipulateurs pourraient également l'embarrasser. L'interviewer se doit d'être en alerte et de faire des choix : peut-être écouterait-il le témoin fourbe pour le laisser aller jusqu'au bout de ses propos, quitte à les démentir dans un second temps, lors du montage, en les confrontant à d'autres propos ou, à l'inverse, interviendrait-il, en faisant l'innocent ou en provoquant le témoin. Mais cette dernière option change encore le rapport : car de témoin interviewé il devient accusé.

Celui qui pose des questions est dans une position de supériorité par rapport au témoin. Il a accès à une multitude de témoignages. Son oreille n'en est que plus sensible. Il n'en saura jamais autant que les témoins, qui ont pour eux leur vécu et la mémoire de ce vécu, mais il est en position d'établir des liens, soit que le contenu des interviews se répète, soit qu'ils se contredisent. Ainsi, les questions qu'il est amené à poser, favorise la répétition tout en ménageant des espaces pour l'insolite ou le nouveau. En dernière instance, ces interviews sont visionnées plusieurs fois et montées. Car, il va de soi, surtout pour des interviews longues, qu'elles n'ont pas été filmées sans accrocs. Sûrement ont-elles filmées en une seule prise, mais il aura fallu au moins laisser boire les participants, les laisser se souvenir, réfléchir, réagir face aux questions.

Nous venons de présenter les « normes » qui vraisemblablement régissent l'interview. Pourtant, ce n'est pas ce que nous voyons. Le film tend à gommer une partie des processus qui ont conduit vers le résultat que nous voyons. Il reste souvent des indices matériels liés à la fabrication de l'interview : présence d'une perche, évidence des micros, de projecteurs, de câbles ou de caméras ou même de membres de l'équipe technique. Tout l'appareillage

technique ne saurait disparaître complètement, surtout en ces lieux où les caméras étaient nombreuses ou encore lorsque les conditions même de tournage ne permettaient pas de planifier les gestes. Ces indices sont autant de signes de ce rapport qui fut établi entre l'interviewer et l'interviewé. Ils sont le signe d'une activité énonciative telle que nous l'avons définie en introduction : le film renvoie à lui-même, à son faire.

Mieux, dans l'interview la présence de l'interviewer reste perceptible de manière directe ou indirecte. Plusieurs combinaisons sont possibles :

- Il n'apparaît pas à l'image et nous n'entendons pas sa voix. Il reste silencieux. Cependant des formes d'adresses sont perceptibles qui le rendent « présent » ;
- Il n'apparaît pas à l'image mais nous entendons sa voix ;
- Il apparaît à l'image et nous entendons sa voix.

Cette absence totale ou cette présence partielle (souvent très fugace) quelle incidence a-t-elle sur la circulation de la parole, sur l'agencement des voix ? La présence d'un interviewer, voire du réalisateur lui-même, contredit-elle l'idée selon laquelle l'énonciation est impersonnelle ?

1. Présence/absence de l'interviewer dans *Portmán a la sombra de Roberto*

Que l'interviewer soit silencieux ne signifie pas qu'il soit totalement absent. Le dispositif choisi pour présenter les témoins laisse deviner la présence d'un destinataire direct, en face. Cette notion de « en face » est en réalité très équivoque cinématographiquement parlant. « En face », recouvre deux possibilités. Soit la caméra est placée dans l'axe du témoin, en face de lui, et celui-ci regarde plus ou moins à côté, tout dépend de la proximité de l'interviewer avec l'objet caméra ; soit la caméra est décalée par rapport au témoin (sur sa gauche ou sur sa droite) et celui-ci regarde en face de lui.

Dans tous les cas, ce témoin s'adresse à quelqu'un, présent physiquement lors de l'interview mais absent à l'image, maintenu hors champ et devenu silencieux. Ce quelqu'un dont aucune image ne nous est donnée est peut-être parfois le réalisateur, parfois quelqu'un d'autre. Qu'importe d'ailleurs. À partir du moment où il est laissé dans l'ombre, il est dépossédé de son corps, il est défait de son identité et accède à un statut plus abstrait. Il participe d'un processus complexe où l'ensemble des images et des propos fera sens ensemble, une fois le

tout monté. C'est un interlocuteur d'une espèce (cinématographique) particulière : il n'est pas bavard, pas bruyant, jamais envahissant ni expansif, en un mot : discret. Il laisse la place à l'autre, à celui qui s'exprime sans pour autant totalement disparaître, car aussi discret et silencieux soit-il la question posée est devinable.

Dans le dispositif des interviews liminaires de *Flores de luna*, étant donné la répétition du même schéma de présentation, il est aisé de supposer qu'il a été demandé aux interviewés de dire d'où ils viennent. De la même manière, dans *El efecto Iguazú*, lors des interviews qui ponctuent le récit des questions telles que « Comment se passe la cohabitation ? » « Comment s'organise la vie sur le camp ? » « N'est-ce pas difficile d'être séparé de sa famille ? » ont dû être posées. La parole n'est jamais livrée telle quelle, pour advenir elle a besoin de quelqu'un. L'Autre a besoin d'un entremetteur pour exister, pour que sa parole se fasse entendre. L'entremetteur, que l'on devine, que l'on suppose présent, est plus qu'une caisse de résonance, plus qu'un agent d'enregistrement, il est là. Toutefois, il est définitivement muet.

Se dessine entre celui qui est visible (le locuteur) et celui qui est invisible (l'interlocuteur) un rapport étrange. Ce n'est pas vraiment un dialogue. Le dialogue au cinéma appelle le champ-contre-champ ou des plans d'ensemble ou pour le moins des plans qui montreraient en alternance les interlocuteurs. Ici, rien de tout cela. La voix de l'interviewer a été systématiquement gommée. Il ne reste de lui que des signes indirects. Nous venons d'évoquer le regard hors champ qui signale directement l'interviewer. Mais il y a aussi des formes d'adresses qui sont restées associées au témoignage sous forme de tics de langage. Nous en avons plusieurs exemples évidents dans *Portmán, a la sombra de Roberto* ou dans *Flores de luna*. Deux des interviewés, tout en regardant vers l'interviewer situé hors champ, ponctuent leur phrase d'une question rhétorique : « ¿sabe ? ».

Le témoignage de Ginés González dans *Portmán, a la sombra de Roberto* et la façon qu'il a de s'adresser à l'interviewer, nous parlent très exactement du rôle de cet interlocuteur absent :

Tengo 76 años. Nací allí en Las Cuevas. Y ya en el 42 me fui a trabajar a la mina. Y allí pagué el pato. Ganaba 9 duros a la semana ¿sabe? y un panecillo que nos daban, de gratis. Date cuenta los 9 duros a la semana, que no podíamos sacar suministro. Los chinches y los piojos nos comían, no había detergentes para limpiar en la casa, de esto no se rían que es verdad, eh... Y ya en el cincuenta ganamos 100 pesetas, pero ni con 9 duros ni con cien pesetas comíamos... Nueve horas abajo a la vez; ocho trabajando y una para comer que no habíamos comida. Y luego cuando salíamos fuera, 7 km para acá y 7 para allá, 14km, andando para

ganar los 9 duros. A la semana. Pienso ahora la vida de antes, que nadie la sabe eso, de los que hay aquí no la sabe nadie.

Dans ce fragment d'entretien que nous avons tenté de retranscrire, plusieurs signes de la présence de son interlocuteur sont manifestes. Il y a d'abord le « ¿sabe ? », déjà mentionné. S'agit-il d'un vouvoiement ou d'une prononciation qui rend le « s » du tutoiement muet ? Le « date cuenta » qui suit ferait pencher pour la seconde solution. Troisième signe de la présence d'un interlocuteur, cette sorte de supplication aux allures de remontrances : « de esto no se rían que es verdad, eh ». Le « ¿sabe ? » et le « date cuenta » vont exactement dans le même sens. Pour le « ¿sabe ? », il s'agit d'une question rhétorique, car l'interviewer, à moins d'avoir été mineur, ne sait rien de ce que fut la vie à la mine. Si Ginés González s'était adressé à un autre mineur, il l'aurait fait d'une tout autre manière. Le « ¿sabe ? » est très clairement le signe du contraire. L'interviewer ne sait rien et il se met en situation de connaître, d'apprendre. Le décalage temporel, le décalage dans les coutumes, d'une manière plus générale le décalage par rapport à une norme, créent cette réaction que nous ne pouvons qu'imaginer : un sourire ou un rire qui se dessinent sur les lèvres des présents (le pluriel est ici sans équivoque, il nous laisse supposer la présence d'une équipe technique). Ceux-ci mettent en évidence, comme le dit très franchement Ginés González, que personne ne sait plus rien des conditions de vies d'avant.

Or ce qui est vrai pour cette situation précise (la vie des mineurs), l'est également de toute autre situation particulière. Sans qu'il puisse nous être reproché d'exagérer, nous pouvons affirmer que nous ne savons rien. C'est une des récurrences du cinéma social et *a fortiori* du cinéma politique : le monde est foncièrement opaque. Non pas qu'il soit mystérieux ou qu'il ait quelque chose d'occulte et de ténébreux. Simplement, soit le temps a fait son œuvre et nous a rendu la vie d'avant étrangère, il nous a rendu les paysages indéchiffrables, soit les trames politico-financières sont trop complexes. Dans les deux cas, sans la médiation que nous apportent les témoignages et les images d'archives, nous serions dans l'incapacité de comprendre la topographie d'un lieu, son organisation politique, économique et sociale et ses évolutions dans le temps, nous serions dans l'incapacité de comprendre tout à la fois les enjeux des liquidations d'entreprises et ses conséquences sur la vie de ceux qui se battent pour retrouver un emploi.

Cette forme que prend l'interview, avec un interviewer dont on devine la présence par des signes discrets, nous dit quelque chose du rapport entre l'ombre et la lumière, entre le

silence et la parole. Du côté du hors-champ, dans l'ombre, rendu silencieux, se situe celui qui ne sait rien mais qui, désireux d'apprendre et de comprendre, laisse apparaître dans la lumière celui qui est dépositaire d'un savoir ou d'une expérience insolite et déroutante, parce qu'elle est différente de la norme ou parce qu'elle brise les idées reçues. Cette parole permet de franchir la barrière des apparences. Qu'y a-t-il derrière cette image d'un vieux bonhomme assis sur le seuil d'une modeste baraque peinte en vert ? Qu'y a-t-il derrière cet homme à l'allure modeste qui porte des espadrilles qu'il a vraisemblablement tressées lui-même ? Cette question peut être étendue à chacun des personnages qui sont interviewés dans l'ensemble des films que nous traitons. Tour à tour ils nous livreront des expériences personnelles qui toutes débouchent sur la formulation d'un « nous ». Ce dispositif est la condition même de l'émergence d'un « nous », donc d'une expérience collective. Ginés González commence par dire « je » (« tengo 76 años », « nací », « me fui », « pagué »), pour se présenter, puis, dès qu'il évoque les conditions de vie à la mine, il dit « nous » (« no podíamos », « los piojos nos comían », « ganamos », « comíamos », « no habíamos comida », « salíamos »).

Néanmoins, ce n'est pas un « nous » qui a une valeur absolue. La vérité demande à être construite par le film. Mais peut-être ce mot de « vérité » est-il déjà trop imposant, car beaucoup de films ne poursuivent pas la vérité, ils travaillent plutôt sur des propos qu'ils corroborent ou démystifient dans le but de faire émerger des morceaux de vérités. Pour ce qui est du passé, lorsqu'il y a une mémoire collective latente, ce travail est facilité, les témoignages se recourent. En revanche, lorsqu'il s'agit d'une situation de crise, toute parole est sujette à caution et exige un travail de mise en perspective. Le « nous » y apparaît on ne peut plus singulier.

L'interview est donc l'amorce de quelque chose. De l'ombre surgissent des formes, du silence surgissent des voix. C'est la mise en route d'une dynamique de connaissance à laquelle nous sommes associés. Mais de quelle façon ? Car si nous avons commenté la relation qui s'établit entre l'interviewer et l'interviewé, nous n'avons rien dit de la place du spectateur. Cinématographiquement parlant, la notion de « place » est équivoque. Nous sommes tentés d'utiliser la métaphore spatiale alors même qu'elle est partiellement inopérante. Reprenons nos réflexions précédentes au sujet du dispositif de l'interview :

- Soit la caméra est placée dans l'axe du témoin, en face de lui, et celui-ci regarde plus ou moins à côté, tout dépend de la proximité de l'interviewer avec l'objet caméra ;
- Soit la caméra est décalée par rapport au témoin (sur sa gauche ou sur sa droite) et celui-ci regarde en face de lui, vers l'interviewer.

Dans ces deux éventualités, le témoin ne regarde pas la caméra. Il regarde vers l'interviewer. Le fait que rarement le regard et la voix interpellent la caméra nous la fait imaginer à côté, de côté par rapport au témoin, quand bien même serait-il en face. Le témoin ne parle pas à la caméra, et par voie de conséquence il ne nous parle pas à nous, qui adoptons ce regard de la caméra. Or c'est ici que se fait jour une des particularités du dispositif : de par les regards et les interpellations, le témoin convoque un hors-champ. Il nous dit la présence de quelqu'un, physiquement. Les traces de questions perceptibles dans les réponses, tout cela nous révèle sa présence. En revanche, nous, nous ne sommes pas présents dans la scène. Nous sommes présents sur une autre scène, celle de la salle de cinéma, plongée dans le noir. Nous sommes donc dans une position ambiguë, tout à la fois proches et éloignés. À l'intérieur et à l'extérieur de l'image. À l'intérieur, car en adoptant le regard de la caméra, nous sommes à côté de l'interviewer. À l'extérieur, car, malgré tout, nous ne sommes pas présents. Nous regardons quelqu'un qui est regardé par une caméra qu'il ne regarde pas, nous entendons la voix de quelqu'un qui s'adresse à une personne que nous n'entendons pas. Le jeu d'ombre et de lumière, du silence et de la voix, est donc redoublé : dans l'ombre de la salle, nous voyons l'écran baigné de lumière, du silence émergent des voix. Des personnages nous apparaissent. Ils nous révèlent une partie d'eux-mêmes, de leurs expériences, de leurs ressentis, de leurs déceptions ou de leur colère, par l'intermédiaire de quelqu'un resté dans l'ombre, rendu silencieux, qui les a laissés dans la lumière et les a laissé parler. Nous disions précédemment que ce jeu d'ombre et de lumière, de silence et de parole, n'avait rien à voir avec une entreprise de vérité, car chaque parole, chaque « nous » sera confronté à d'autres. Des parcelles de territoire sont définies. Ceci implique qu'il y a des frontières, des limites, des subjectivités. Les territoires ne se confondent pas, au mieux ils se superposent, mettant ainsi la notion de frontière en péril.

2. *Flores de luna* : lorsque la voix interfère

Dans *Flores de luna*, au début du film, alors que la caméra est présente chez Lorena au moment du repas, pendant l'échange entre les membres de la famille, une relance de la part de quelqu'un qui est là physiquement mais qui est resté dans l'ombre, hors-champ, est à peine perceptible. C'est à force de passer et repasser les images que l'on peut entendre ce petit souffle qui traverse fugacement la bande son. Cette brève intervention est à examiner car elle déroge à cette norme de l'absence dont nous avons analysé les implications. Loin de la

remettre en question, elle va nous permettre d'approfondir ces relations interviewer, interviewé, spectateur.



Figure n°78. *Flores de luna* : Le repas de famille

Tel que le dispositif nous apparaît au départ, nous avons l'impression d'une mise-en-scène destinée à lancer le film, une sorte de micro séquence au sein de laquelle le rôle de témoin est assigné au spectateur. La caméra est placée dans le couloir, entre deux espaces. Dans une position discrète mais stratégique, elle permet une première micro narration, une première organisation temporelle. L'immersion dans l'intimité banale d'une famille du quartier est totale. Il y a d'abord un plan sur l'intérieur de la cuisine où deux femmes sont occupées à de menues tâches ordinaires : sortir le pot-à-eau du frigidaire, finir de servir son assiette et apporter le pain à table. Ensuite, un panoramique vers la droite permet de suivre la mère de Lorena. L'adolescente, son père et la jeune femme qui a pris le pot-à-eau sont

attablés dans la salle-à-manger. Après un *cut* et une brève ellipse (ils sont maintenant en train de manger), la caméra est disposée entre la mère et la jeune femme. Elles apparaissent en premier plan, en amorce. L'image offre alors une composition symétrique : à gauche la mère en $\frac{3}{4}$ dos et le père de face, à droite de l'image, la jeune femme en $\frac{3}{4}$ dos et Lorena de face. La première voix diégétisée est celle de Lorena, ce qui donne l'impression d'une scène très quotidienne : elle raconte qu'un travail leur a été confié au lycée et qu'il ne l'enthousiasme guère. En tous les cas la présentation de ce projet et de son rejet est l'occasion d'échanges entre les membres de la famille.

À partir de sa position axiale la caméra se meut discrètement sur la droite ou sur la gauche, dessinant ainsi des rapports générationnels différents (figure n°78). Elle est proche, mais elle est en dehors du cercle familial, elle est cette « main » qui dessine des appartenances. Dans ce quotidien normal, le cinéma est une absence qui permet de rendre présent l'Autre, les Autres. Les signes d'une présence technique ont été soigneusement masqués (micros, fils, caméras, lumières, etc.), peut-être ont-ils été réduits au minimum afin de laisser la place aux acteurs du film. Il y a comme un effet de transparence. Dans cette brève séquence, nous sommes les témoins d'une conversation qui a lieu entre quatre locuteurs qui sont en même temps destinataires directs des propos tenus par chacun. Le monde filmé reste refermé sur lui-même, nous sommes très près, mais nous restons en dehors. La caméra est discrète et les marques de l'énonciation réduites à leur minimum. Nous restons en dehors jusqu'à ce que l'on entende de manière très fugace la voix d'un interviewer. Il serait trop aisé de penser qu'elle appartient au réalisateur. Par un réflexe culturel bien ancré qui consiste à associer le réalisateur à son œuvre, nous aurions envie de la lui attribuer. Or les travaux de narratologie nous ont appris à bien distinguer entre l'auteur, le narrateur et les personnages. Nous savons qu'ils appartiennent à trois sphères bien distinctes qui ne se confondent que partiellement dans certains cas bien précis, comme le récit autobiographique. Le cinéma, quant à lui, complexifie encore les choses³³⁹. Car cette voix qui dit tout simplement : « Y tú, ¿cómo ves el barrio, ahora ? », à quelle sphère appartient-elle ?

Jusqu'au surgissement de la voix, les choses étaient claires : l'instance énonciatrice se laissait percevoir dans le choix du cadrage, la disposition des acteurs dans le champ, les mouvements de caméra, le travail de montage, le raccord des images et encore les mille et un autres signes tout à la fois évidents et discrets d'une activité narrative. Le récit prend une

³³⁹ A ce sujet, voir par exemple : André Gaudreault et François Jost, *Le récit...*, *op. cit.*

première direction. Il nous est offert d'un certain point de vue, que l'on pourra reconstruire au fur et à mesure de la progression même du récit. Des personnages agissants (ils se déplacent dans l'espace) et parlants (ils nous disent quelque chose de leur histoire), les dialogues étant l'autre vecteur essentiel du récit, constituent l'essentiel du dispositif. Les deux, personnages et instance narrative, sont dans une connivence. Dans ce fragment de séquence cette dernière amorce l'action (plan sur les activités dans la cuisine, repas, discussion) et les personnages, par le dialogue et l'échange, font émerger une promesse narrative plus consistante qui déborde largement le cadre : interroger les habitants pour faire ressortir l'histoire du quartier et retrouver la mémoire de l'agir.

Le surgissement de la voix perturbe cette connivence. En effet une présence est rendue manifeste et pourtant elle n'est pas tout à fait présente. C'est une présence de l'ombre, une présence que seule la voix permet d'imaginer. L'ombre étant ici moins l'opposé de la lumière que synonyme de hors-champ. Rester dans l'ombre c'est rester discret. Mais rester hors champ ce n'est pas tout à fait entrer dans la diégèse entendue au sens de Gérard Genette comme l'univers spatio-temporel désigné par le récit³⁴⁰. Celui qui a parlé ne deviendra pas personnage de l'histoire. Et pourtant il y a bien quelqu'un présent physiquement dans cet univers spatio-temporel qui se dessine devant nos yeux. Quelqu'un interfère.

L'indice de son intervention est audible, signe d'une interruption dans le flot d'une discussion dont on pouvait déjà imaginer qu'elle avait été planifiée. L'incursion de la question transforme en partie le rapport qui jusque-là avait été établi avec et entre les personnages. Dans l'espace diégétique du film se fait jour la présence d'un autre destinataire, présent physiquement, susceptible de modifier le cours de la discussion et auquel un des personnages s'adresse directement sans qu'il devienne pour autant un personnage de la diégèse. Il s'agit d'un tiers.

Le tiers, d'après ce que nous en dit le dictionnaire, est celui qui s'ajoute à un ensemble par rapport auquel il est étranger. La voix nous indique la présence de quelqu'un d'étranger au cercle familial mais qui s'ajoute à eux. Mais comme nous l'avons dit plus haut, bien qu'associé le temps d'une réplique aux autres, il reste étranger, il n'est pas diégétisé. Son rôle est autre. Il est un intermédiaire.

³⁴⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55.

Son intervention précisément à ce moment de la discussion nous révèle très exactement quelle est sa particularité. La voix intervient en début de narration, après deux temps forts : la présentation des différents témoins du film et l'intervention de la voix *off*. C'est donc la première séquence pleinement narrative. Elle qui lance le mouvement du film. Elle lui donne une première direction qui n'est autre que la confrontation des différentes générations entre elles. Dans un même lieu cohabitent des familles dont les membres ne partagent pas le même vécu. Les plus âgés ont connu le quartier lorsque les conditions de vie étaient plus précaires, mais les relations humaines plus riches et les plus jeunes connaissent un quartier d'apparence plus moderne, mais où les relations humaines semblent s'être détériorées. Le film s'attache à dessiner un axe autour duquel il va tourner.

Par rapport à l'absence totale, visuelle et sonore, décrite dans les paragraphes précédents, rien n'est essentiellement changé. La présence hors champ continue d'être un intercesseur essentiel à la connaissance. S'y ajoute pourtant une nuance. La relance dote cette présence d'un rôle beaucoup plus actif. Elle est moins le rouage intermédiaire nécessaire à la mise en branle de la mémoire qu'un agent. Elle intervient. Ici, elle s'immisce au milieu de cette famille de manière à faire jouer la fracture générationnelle. Elle provoque l'échange. Elle joue des tensions. Or cette situation initiale est l'exact résumé de ce que sera le film et qui fut annoncé par la voix *off* :

El orgullo por lo común, con lo colectivo, la identificación con ese orgullo, hay que reivindicarlo, en algún momento, en los ochenta, se nos fue la mano, y no solo volvimos a la bandera del cura de los años 50, a la bandera del Pozo, al himno del Pozo, sino que llegamos a contratar la orquesta de Martos, lugar de origen de tantos pozeros, para que hicieran el paso doble del Tío Raimundo. Todo funcionaba alrededor de un nacionalismo de izquierdas, que en últimas instancias estaba muy influido por las visiones latinoamericanas del Realismo Mágico. Me acordaré siempre del Helicóptero de (...) Bermejo, sobrevolando el barrio en el año 57, las sábanas de estrellas volando indómitas al viento levantado por las aspas, y Paco el peluquero, Paco Patatoro, sacando la navaja, el barbero desafiándolo. Esa imagen, ese orgullo del Pozo, que confío me acompañe toda la vida, tiene mucho que ver con ese carácter que yo creo hay que influirle al barrio de nuevo, hay que recuperar ese Realismo Mágico, donde una lluvia permanente sea capaz de filtrarse en el subterráneo del Pozo, de forma, que de nuevo, vuelvan a florecer en este barrio, Flores de luna. Capaz de nacer con el rocío nocturno, como las chabolas de antes, y que vuelvan a colocar al barrio en el punto de dignidad, de solidaridad, de orgullo, de rabia que ha manejado durante toda su existencia.

Cette voix que l'on entend, comme nous le verrons plus en détail par la suite, est celle de Miguel Ángel Pascual Molinillo. Ce n'est pas celle de l'intermédiaire discret. Pourtant il y a une confluence des deux, une sorte d'identification de l'une à l'autre. Par trois fois le mot « orgullo » est répété par la voix *off*, elle définit ce qui, selon elle, est l'esprit du quartier. Or cet orgueil qu'elle présente comme une des valeurs fondamentales qui ont présidé à la

construction et à la préservation du quartier par le passé, elle veut l'insuffler aux nouvelles générations. La voix *off*, identifiée à Miguel Ángel Pascual Molinillo, qui dit « je » (*Me acordaré siempre del helicóptero*), sans pour autant se nommer, se pose en intermédiaire, tout comme l'intervenant l'est par rapport aux témoins du film.

Or le film, dans sa construction, dans la façon dont par la suite les témoins interviennent, dépend de ce principe d'articulation entre passé, présent et futur. Toutes les voix dépendent de ces deux voix. L'ensemble des informations distribuées tout au long du film, en particulier par les témoins, est tributaire d'un tiers. Rien ne nous est livré directement. Il y a une négation de la transparence de l'image. L'instance narratrice n'efface pas tout à fait les marques de sa présence pour laisser le récit se dérouler là devant nous.

3. Discrète présence de Joaquín Jordà dans *Veinte años no es nada*

La présence de J. Jordà à l'image change-t-elle complètement les conclusions des deux analyses précédentes ? C'est une présence tout à fait insolite car, en ce qui concerne les films de notre corpus, elle est inhabituelle. Jordà est le seul à apparaître dans ses films. Dans les autres, comme nous venons de le voir, le réalisateur n'est pas présent. Quelqu'un est présent, hors-champ, dans l'ombre, silencieux, que l'on voudrait assimiler au réalisateur mais qui n'est pas lui et ce quand bien même, lors des opérations de tournage, il aurait été là. Ce n'est plus lui. Sa voix, son corps lui ont été enlevés. Il a été décorporé, réduit à un rôle de passeur, d'intermédiaire. J. Jordà, dans *Veinte años no es nada*, lorsqu'il interviewe un des acteurs du film, décide d'apparaître à l'image, à chaque fois³⁴¹. Que nous dit cette présence ? De quoi est-elle le signe ?

Avant de répondre à cette question et pour y répondre, il faut faire l'inventaire des séquences où il apparaît :

³⁴¹ Pour être tout à fait exact, parmi les dispositifs mis en place par Joaquín Jordà pour capter la parole il en est un où il disparaît presque complètement. Il s'agit d'un dispositif que nous étudierons plus avant : les témoins du film ont été interviewés, et les traces de la présence de l'interviewer ont été effacées. Mais, fait déroutant, il ne reste que la voix des interviewés. Ce n'est pas exactement une voix *off*, pas exactement celle d'un acousmètre, plutôt une voix décentrée. En tous les cas son corps n'apparaît pas à l'image, nous n'avons pas non plus d'indices sur le lieu où sur le moment de l'interview. Ces voix courent sur des images. Jordà fait donc coexister deux temps différents.

1. 2min 47s : Extrait de *Numax presenta*, interview d'Eulogio Roca en PRT, face caméra. J. Jordà est présent à droite de l'image, de profil. Son corps est en grande partie hors-cadre. Il est silencieux, il tend le micro à Eulogio Roca. La caméra effectue un zoom avant et Jordà passe hors-champ. Le micro disparaît.
2. 3min 12s : Extrait de *Numax presenta*, interview de Josefina Altamira, en PRP, un enfant dans les bras. Elle regarde vers J. Jordà, presque complètement hors-champ. On ne distingue que sa main et le micro. L'opérateur effectue un mouvement vers la gauche, laissant apparaître Jordà à l'image, sur le bord gauche de l'écran. Silencieux toujours.
3. 22min 01s : Extrait de *Numax presenta*, interview de Carlos, le chauffeur de taxi, en PRT. À droite de l'image, se rapprochant de Carlos, une jeune femme, dont on ne perçoit que l'ombre. Elle est à contrejour. À gauche, Joaquín Jordà, de $\frac{3}{4}$ dos, tourné vers son interlocuteur, puis regardant la caméra en souriant. Il est silencieux.
4. 24min 14s : Extrait de *Numax presenta*, interview de Blanca, en PRT, face caméra. Jordà est présent à droite de l'image, de profil, presque exactement comme au plan n°11. Mais il apparaît là comme plus imposant. Au départ son ombre se projette sur le corps et le visage de Blanca. Sur la gauche de l'image, Fernanda entre dans le champ et se penche pour écouter. L'opérateur zoome et vient filmer le visage de Blanca en PP. Le micro est encore perceptible, tout comme le visage de J. Jordà qui est plongé dans l'ombre.
5. 52min 13s : Extrait de *Numax presenta*, interview Josefa, filmée en PRE, de dos par rapport à la caméra, en train de danser. Au départ, Jordà est à gauche de l'image, l'opérateur effectue de légers mouvements circulaires pour garder le couple de danseurs dans le cadre et en fait sortir provisoirement Jordà qui au gré de ces mouvements se retrouve finalement au cœur de l'image, toujours silencieux.
6. 1h 00min 14s : Extrait de *Numax presenta*, Fernanda est filmée en PRE, face caméra. Le plan a été ici coupé par rapport à l'original où après avoir interrogé Blanca, Jordà se penchait vers Fernanda. Les deux interviews s'effectuaient dans la continuité. Dans l'interview de Fernanda, à peine perceptible, la voix de Joaquín Jordà résonne : « ¿Y cuando se acabe la Numax qué piensas hacer ? ». Alors qu'elle dit ne pas vouloir la même vie pour ses enfants, la caméra effectue un panoramique vertical vers le bas, là où se trouve son fils, puis un mouvement inverse pour la filmer à nouveau en PRE. Jordà est hors-champ. Le micro est à peine visible.
7. 1h 09min 22s : PRP de Mateu Seguí, ancien avocat de Juan Manzanares, et de Joaquín Jordà, chacun occupant une moitié de l'image. Mateu Seguí est face caméra alors que Joaquín Jordà est de profil. Son corps n'est pas entièrement dans le cadre. Sa tête et ses bras, croisés,

appuyés sur la table, dépassent. La caméra, de l'autre côté de la petite table de café, zoome sur Mateu Seguí, au fur et mesure qu'il parle de Juan Manzanares. Alors Joaquín Jordà sort du cadre. Il reste complètement silencieux.

Il en sera de même dans les autres fragments de l'interview (1h 13min 25s), (1h 13min 48), (1h 19min 08s), (1h 19min 35s).

8. 1h 24min 37s : plan quasiment identique au n°7, avec un très léger recul en plus. La seule différence notable est que Jordà acquiesce. Il est silencieux mais il réagit à ce que dit l'avocat, il abonde dans son sens.

9. 1h 40min 35s : plan strictement identique au n°7.

J. Jordà apparaît donc neuf fois dans le film. Mais il faut, bien entendu, faire une différence entre deux types d'apparitions. Les six premières ont le statut d'archive au sein de *Veinte años no es nada*. Il s'agit d'images qui appartiennent à la partie finale de *Numax presenta*. De l'aveu du réalisateur³⁴², il avait eu l'intuition, à la fin du projet, qu'il devait poser à chacun une question sur leur avenir, dans le but de pouvoir un jour les interviewer à nouveau, peut-être dix ans ou quinze ans après, et de mesurer l'écart non seulement entre leur vie d'avant et leur vie présente mais aussi l'écart avec leurs propos. Le film s'est fait 25 ans après. Il en a retrouvé un certain nombre, il les a non seulement interviewés, mais il les a fait aussi se rencontrer par deux ou trois et il a systématiquement pris ces morceaux d'archives comme instrument de mesure entre le passé et le présent.

Parmi ces rencontres, il y a celle avec Josefina Altamira, qui nous apparaît d'abord comme une inoffensive propriétaire d'une boutique d'artisanat amoureuse des chats, mais dont on découvre qu'elle fut, à la suite de la fermeture de Numax, et dans la continuité d'un engagement de plus en plus radical, braqueuse de banque ! Le film trouve dans cette anecdote une ligne de fuite très importante en termes de narration, puisqu'il s'échappe longuement dans la reconstitution de cette vie de braqueurs. Jordà, alors que l'on voit se dérouler les événements grâce aux archives et aux interviews, apparaît physiquement au cœur de la reconstitution, par trois fois.

Ce qui saute aux yeux malgré l'écart temporel, c'est la similitude entre les deux situations, la continuité dans le dispositif. En tant qu'interviewer, J. Jordà occupe le bord du cadre (à droite ou à gauche). Il est toujours dans une continuité avec le champ. Parfois il est

³⁴² On pourra visionner à ce sujet l'interview réalisée par Josep Maria Català lors du CICEC de 2005 (Congrès Internacional de Cinema Europeu Contemporani). <https://www.youtube.com/watch?v=P-wH_0UOGNo>

totale hors champ, tout dépend du mouvement de la caméra. Mobile, elle réagit soit au corps de celui qui est filmé (exemple n°5 de la danse), soit aux propos qui sont proférés (exemple n°6, plan sur l'enfant), soit elle opère des zooms vers l'avant, pour capter des émotions ou pour concentrer notre attention sur celui qui parle. J. Jordà est toujours en passe de sortir du cadre. Aussi pourra-t-on affirmer que le bord de cadre est son lieu, celui qui définit le mieux son rôle. Trop dans le cadre, il fait de l'ombre aux personnages. Nous en avons un exemple dans l'interview de Blanca. Placé entre elle et la caméra, plus grand et ayant un physique imposant, il projette sur son visage une ombre. Il menace de la masquer, de la faire oublier. Dans le même plan, en bas du cadre, une main pousse le bras de Jordà, probablement le preneur de son qui, de ce geste centre le micro. Non seulement il la masque mais en plus il pourrait rendre son témoignage inaudible. Cette position juste à la frontière est une position de force, elle maintient l'interviewé dans un espace restreint, entre lui et l'autre bord du cadre. Il a quelque chose d'un geste taumachique. Le cinéaste, dans un geste d'autorité, le micro à la main, lutte pour maintenir son interlocuteur dans des espaces bien définis, et ce, afin d'entamer une danse avec lui. Une fois le témoin soustrait aux autres, l'échange peut avoir lieu.

Il est au bord du cadre, à la frontière entre le champ et le hors-champ, jamais trop dans la lumière et le plus souvent dans l'ombre, attentif et silencieux. Voilà la seconde qualité de l'interviewer. À l'exception de l'exemple n°6 on ne l'entend pas. Cela recoupe nos observations précédentes. « Le silence est d'or » dit la sagesse populaire. Le silence est la condition même de l'écoute des autres, c'est en cela qu'il est précieux. Sa parole, les paroles qui ont émané de lui mais que l'on entend qu'une fois, sont des initiatives, des perches tendues, des questions ouvertes qui n'appellent pas un dialogue, plutôt des relances. Le dialogue se fera autrement. La parole est chaque fois déterritorialisée, extraite de son contexte pour interagir indirectement, par notre intermédiaire, avec d'autres.

Mais alors pourquoi être présent à l'image ? S'il reste silencieux et discret, pourquoi ne cède-t-il pas à l'ombre. Pourquoi ne pas s'effacer ? Sa présence est, à n'en pas douter, le signe d'un positionnement dans l'histoire du documentaire. Cette histoire que J. Jordà a enrichie de sa pratique, J. P. Aubert nous la rappelle dans un article intitulé « Paroles

ouvrières (*Numax presenta* et *Veinte años no es nada* de Joaquín Jordà) »³⁴³. J. Jordà, est issu d'une tradition cinématographique ouvertement engagée et encline à l'expérimentation, méfiante donc tout à la fois à l'égard la parole et de l'image et a fortiori de leurs collusions. Issu de la première cellule communiste de l'Université de Barcelone, il se distancie pourtant du PCE tout en multipliant les expériences politiques radicales. Il participe à l'École de Barcelone et réalise avec Jacinto Esteva *Dante no es únicamente severo*, film où, avec un humour aux accents surréalistes, ils s'amuse avec l'image publicitaire. Par la suite, abandonnant pour un temps ses camarades barcelonais, il part pour l'Italie où il réalise des films militants. C'est également en Italie qu'il a connaissance d'un projet de film collectif dont on peut présumer qu'il aura une influence sur la réalisation de *Numax presenta*. Il s'agit non plus de filmer les ouvriers comme des objets, mais de les faire participer à la réalisation même du film. Ces réflexions autour de l'image et du pouvoir de l'image prolongent celles de différents collectifs espagnols, contemporains d'un Chris Marker, qui, dans un geste rappelant celui du Kino-train, aspirait à changer les rapports avec les « acteurs » : il voulait faire du personnage l'auteur, car qui mieux que l'ouvrier pouvait filmer son propre rapport au travail ? J. Jordà, avec *Numax presenta*, prend part à ses réflexions et accepte de modifier les rapports entre équipes techniques et acteurs. Comme le rappelle J. P. Aubert, l'ensemble de l'équipe technique touchera le même salaire que les ouvriers et les ouvriers, eux, participeront à l'élaboration du film, avec toutes les conséquences que cela implique : Jordà n'a plus la main sur le film.

On pourrait ajouter que Joaquín Jordà y inverse le rapport entre acteur et réalisateur : les acteurs réalisent et le réalisateur devient acteur du film, mais un acteur d'un type particulier. Car, quand bien même les relations ont été modifiées, il ne fait pas partie de *Numax*. Il a été engagé par eux pour faire un film sur eux et avec eux³⁴⁴. Il intervient sur la fin du processus, dans un moment où tout un pan de leur action devra être rejouée, réinventée. Le bord du cadre que nous évoquions plus haut, cette place qui lui est assignée systématiquement, signifie qu'il est tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la scène du film. C'est un tiers. Un étranger qui s'ajoute, tout à la fois témoin et acteur, dépositaire d'une

³⁴³ Jean-Paul Aubert, « Paroles ouvrières (*Numax presenta* et *Veinte años no es nada* de Joaquín Jordà) », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 16 | 2007, mis en ligne le 15 janvier 2013, <<http://etudesromanes.revues.org/2098> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.2098> [consulté le 13 juillet 2017]

³⁴⁴ « En *Numax* hay un interés por mi parte por la experiencia de los obreros. El primer encargo no fue un documental sino un trabajo periodístico. Yo vi la posibilidad de hacer una película, lo propongo y se aprueba en una asamblea. A partir de entonces, yo me pongo a disposición de los obreros, que son también los productores; y fue aquella una de las producciones más duras y más férreas que he padecido en mi vida, porque me cortaron escenas – es algo que yo he consentido raras veces luego –, y no las puse. »,

histoire et passeur. Il est venu capter quelque chose de cette histoire tout en sachant qu'une immense partie lui échappe, à lui et à eux. C'est une image de lui-même qu'il nous livre, seulement une image. De la même manière que les ouvriers ne livrent qu'une image d'eux. Or l'image cinématographique a une telle puissance d'enregistrement que ceux qui en sont à l'origine ne peuvent totalement la contrôler. Il en va de même pour la parole, toujours plus libre qu'il n'y paraît. J. P. Aubert, dans le même article montre quelques-unes des contradictions du film. Son objectif premier, « transmettre une mémoire et une expérience militante »³⁴⁵, est progressivement déçu. La projection dans l'avenir cède le pas à la conservation d'un acte unique, menacé de ne pouvoir se répéter. Si au départ tous formaient un cercle, celui des assemblées où étaient discutées et votées les décisions concernant l'entreprise, un cercle aussi rassurant qu'il pouvait être oppressant, le film montre dans la séquence finale les signes d'une dispersion annoncée : abandonnées les blouses le temps de la fête, disparu le « nous » au profit du « je », règne d'une cacophonie générale où il est difficile de s'entendre. À la fin, Jordà a repris le micro, il a repris les rênes du film, il entre dans le champ, intervient. Mais cette présence à moitié (sur le bord du cadre), révèle toute la fragilité et la difficulté de sa position. Il joint ce qui est progressivement en train de se disjoindre.

Ce constat nous pouvons le faire également pour les séquences où nous voyons J. Jordà en compagnie de Mateu Seguí. Plus globalement, elles s'inscrivent dans une tentative de cerner ce que fut la vie de Josefina Altamira aux côtés de Juan Manzanares aux moyens d'archives et d'interview. La présence de l'avocat et celle de J. Jordà relève, à notre sens, d'une tentative de ne pas abandonner le spectateur à des considérations morales ou à succomber à l'émotion en lui offrant une autre façon d'entendre les choses. Car à ne regarder que les images d'archives et le témoignage de Vicente Valero quiconque conclurait immédiatement à une condamnation. Comment ne pas trembler d'effroi et de colère, face à la prise d'otage ? Comment ne pas compatir avec le ministre venu rendre visite au blessé ? Mais déjà les spectateurs étaient tenus à l'extérieur, les caméras désespérément tentaient des zooms sans qu'on ne voie grand-chose, la vitrine de la banque restait opaque. De la même manière, le point de vue de Vicente Valero n'est qu'un point de vue, il ne résume pas toute la situation. L'allocution du ministre, face aux journalistes, n'est pas non plus d'un grand secours tant le propos était tortueux. Alors Jordà rejoue le procès, hors du cadre judiciaire, sans innocenter ni l'un ni l'autre, dans un temps d'apaisement, où les points de vue de Josefina Altamira et de

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

l'avocat peuvent être entendus. Mateu Seguí dessine le portrait d'un idéaliste emporté dans une spirale de violence et de marginalisation, frustré de voir ses expériences révolutionnaires déçues. Ce point de vue est corroboré par Josefina Altamira qui humanise le personnage en se confiant sur leurs amours tempétueuses. Mais, fait tout à fait notable, chaque fois qu'elle parle d'eux, sa voix et son corps sont désynchronisés, comme si sa voix ne lui appartenait pas. On remarquera par ailleurs que la majorité de ses interventions se font sur des images de montagnes plongées dans la brume, désertes alors même qu'elle confie que, si elle a toujours foi en la Révolution, elle n'envisage plus le passé de la même manière, en particulier les faits de braquage.

Quelque chose lui échappe et échappe à J. Jordà, dans le meilleur sens du terme. Il se maintient dans cette limite entre l'intervention (inviter à comprendre) et le laisser dire (laisser aux personnages leur liberté). Prudent, il ne nous laisse pas seul avec des images qui ne sont que des fragments décontextualisés, sélectionnés, extraits, découpés, peut-être recadrés.

La parole est tributaire de sa présence. Même absent totalement, l'interviewer conditionne une partie de ce qui est dit. Les questions effacées, à travers les propos des témoins, restent évidentes. Pourtant, étant dans une position d'écoute, il reste en retrait. Toute la lumière va vers le témoin. Les situations que proposent J. V. Córdoba et J. Jordà sont sensiblement différentes. L'intervention d'une voix dans *Flores de luna* et la présence visible du réalisateur dans *Veinte años no es nada*, montrent une position plus marquée et de fait plus affirmée. Les locuteurs sont libres de témoigner et donc de raconter ce que bon leur semble. Chacun peut donner son point de vue sur les événements³⁴⁶. Cependant, ils sont dans la dépendance étroite d'une présence qui, s'il elle ne saurait déterminer le contenu de leurs propos, les encadre, les dirige. Mais, cela ne saurait pourtant faire de lui l'énonciateur unique du film, une instance intermédiaire entre nous et les images³⁴⁷. J. Jordà est à l'image en position d'intermédiaire. Il s'agit d'un de ces plissements dont parle C. Metz dans *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Apparaissant à l'image, le réalisateur réfléchit sa propre image et par là dévoile quelque chose du « faire » du film. Pour ce qui nous occupe, c'est-à-dire la construction d'un point de vue collectif, peut-être Jordà assume-t-il plus

³⁴⁶ Pour avoir des précisions sur la notion de point de vue, nous renvoyons à l'article d'Alain Rabatel : « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique, Institut des sciences du langage et de la communication* (Neuchâtel, Suisse), 2012, 56, pp. 23 - 42. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769273/document>> [consulté le 17.05.2018].

³⁴⁷ « On ne peut que redire, après Gérard Genette, l'impossibilité qu'il y a, sauf jonglerie verbale, à concevoir quelque chose ou quelqu'un qui serait entre la production réelle et l'œuvre (l'auteur, qui reprend ainsi toute son importance) et sa production symbolique, narrateur chez Gérard Genette, énonciation pour moi. », Christian Metz, *op. cit.*, p. 198

explicitement un rôle d'engagement en devenant un point d'articulation entre l'individuel et le collectif. En apparaissant à l'image, il indique quel fut son rôle : joindre ce qui est fatalement disjoint. L'énonciation reste impersonnelle. Ce n'est pas la voix de Jordà que l'on entend dans toutes les voix. Les voix composent un réseau complexe, pareil à celui de la mémoire collective. Des individus se rappellent par bribes des événements qui les impliquent tous mais qu'ils ont vécu individuellement et qui ont déterminé d'une certaine manière leur vie future, voire la perception de leurs expériences passées. C'est dans de cet enchevêtrement de mémoires qu'émerge une mémoire collective, non pas un « nous » mais des « nous » protéiformes. Nous en revenons alors à notre idée première : Jordà réussit à se faire dépasser. Présent en tant qu'acteur d'un processus (se remémorer), il est progressivement mis hors cadre, au profit d'une pluralité des voix.

Le « je » qu'impliquait le « tu », repérable dans le « date cuenta » dans *Portmán...*, cette voix qui s'adressait à Lorena en disant « tu », J. Jordà qui dit « tu » à Fernanda et qui apparaît à l'image, constituent autant de relais à partir desquels peut advenir une parole collective. Dans la répétition des interviews et la multiplication des interventions, quand bien même ils auraient définitivement disparu, ils se constituent en passeurs.

Chapitre 3 : Inflexion du point de vue : **interrogations au sujet de la voix *off***

Si l'on suit les affirmations d'Anthony Fiant³⁴⁸, la voix *off* est depuis longtemps considérée comme suspecte. Trop didactique elle verse du côté du reportage ; trop directive du côté de la propagande. Les documentaristes de la seconde moitié du siècle dernier l'ont complètement abandonnée, ou en ont complètement subverti les codes, trop rigides, trop étroits. Les documentaristes d'aujourd'hui n'ont eu de cesse de creuser cette rupture. Ainsi, comme l'affirme A. Fiant, la voix *off* n'a pas disparu. Elle a, en quelque sorte, muté. Elle est devenue subjective. Complémentaire de l'image, elle livre les états d'âme de la documentariste dans les films de Chantal Akerman. Dans ceux de Vladimir Léon ou d'Henri François Imbert, elle enquête sur un passé entièrement personnel. Elle cherche les points de contacts, des rapprochements. Dans la trilogie de Depardon, la voix *off* révèle les rapports de proximité du documentariste avec son sujet : les paysans. En résumé, les documentaristes ne filment pas le monde, ils filment un rapport au monde, sensible.

François Niney, dans *Le documentaire et ses faux semblants* ne dit pas autre chose. À la question n°31 de son ouvrage, il se demande « d'où vient le commentaire ? », d'où émane cette voix que l'on appelle tour à tour « voix du speaker ou commentaire »³⁴⁹ ? Cette question *a priori* toute simple pose d'innombrables problèmes relatifs à son origine. Qui parle ? À qui appartient cette voix ? D'où parle cette personne ? Depuis quel lieu ? Depuis quelle époque ? Quelle est sa distance avec les images ? Avec quelle autorité ? Quelle autorité a-t-elle sur les images ? La réponse que tout un chacun pourrait fournir est la suivante : cette voix n'appartient à personne, c'est une voix sans corps qui provient de cet espace hors diégèse que constitue le *off*. Cette appartenance à un non lieu et l'impossibilité même de la rattacher à quelqu'un – quelqu'un avec une identité, un corps, un visage – la place dans une position de surplomb –. La voix de commentaire domine les images, « elle semble tout savoir et tout

³⁴⁸ Antony Fiant, « Entre subjectivité et narration : la voix-*off* dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2011. <<http://journals.openedition.org/narratologie/6346>> [consulté le 04 juin 2018].

³⁴⁹ François Niney, *op. cit.*, p. 110.

voir »³⁵⁰. Cette voix en surplomb qui semble tout contrôler, qui raconte les images d'une façon faussement objective, en masquant au mieux les traces de la subjectivité (refus du « je », emploi de tournures passives sans complément d'agent, du pronom indéfini « on », des troisièmes personnes du singulier et du pluriel, etc.), fut la voix obligée des films de propagande ou des images d'actualité, la frontière entre les deux n'étant pas toujours évidente. Elle est toujours la voix des reportages diffusés à la télévision. Historiquement cette voix *off* est issue de contraintes techniques. La prise de son synchrone nécessitant des moyens techniques coûteux et imposants, les images étaient tournées indépendamment de l'enregistrement du son. La voix *off*, peu coûteuse et permettant de structurer ce qui est vu, d'un point de vue narratif, émotionnel et idéologique, s'imposa.

C'est précisément cette voix d'autorité, parfois émanation d'un pouvoir autoritaire, qui a très tôt été sujette à caution. F. Niney cite André Bazin qui, dès 1946, s'inquiétait du fait que dans le film de Capra, *Pourquoi nous combattons* (1943), les images étaient soumises à la « structure logique du discours »³⁵¹. Mais il évoque surtout une génération de documentaristes qui a questionné en profondeur les rapports de cette voix avec les images. Que disent les images ? Souvent rien de plus que ce qu'elles montrent. Il appartient au montage de les faire exister ensemble, la voix pouvant être ajoutée pour souligner, compléter, mettre en évidence ce qui a priori ne l'est pas. Le spécialiste du documentaire cite le mythique exemple de *Lettres de Sibérie* où Chris Marker s'amuse à plusieurs reprises avec les images. L'exemple le plus célèbre étant celui où est passée à trois reprises une brève séquence de description de la ville de Yakoutsk, capitale de la République de Sakha, sur les bords de la Léna. La voix de commentaire dit vouloir décrire la ville en toute objectivité, mais sur la base de quelques plans l'entreprise s'avère vaine et le réalisateur la tourne aussitôt en dérision. Sur les mêmes images, répétées trois fois, d'un bus rouge qui croise une limousine, suivies de celles d'ouvriers à genoux en train de damer un sol où vont être posés des pavés, dont un borgne qui traverse le champ, trois commentaires et trois musiques aux styles différents ont été apposés. Chacun met en évidence le déficit d'information propre à l'image. Quelle est cette limousine ? Et ce bus ? Et ces travaux de voirie, par qui ont-ils été commandés ? Dans quel but ? Embellir ? Moderniser ? Nous n'en savons rien. D'où ce pouvoir donné à la voix de combler tous ces vides et d'imposer un sens a priori aux images. Dans la première version le discours est triomphaliste, c'est une ville en pleine modernisation, la limousine, le bus, et les

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

travaux en sont la preuve ; dans la seconde version le commentaire est dénigrant : la limousine devient signe extérieur de richesse, le bus par opposition est dit bondé (chose qu'il nous est à peine permis d'observer) et les travaux suggèrent une ville qu'il est urgent de moderniser ; dans la troisième le commentaire se veut plus mesuré, à l'équilibre entre les deux, mais il n'en manipule pas moins les images.

La méfiance envers les images et envers la voix de commentaire, susceptible toujours d'inventer et de réinventer les images à loisir, sont de rigueur. Les documentaristes de la génération de C. Marker et ceux d'aujourd'hui l'ont bien compris. Certains, tel Frederick Wiseman, montreront une allergie à la voix *off*, définitivement écartée de ses documentaires. D'autres en useront en prenant en compte le caractère relatif des informations délivrées par la voix et le caractère nécessairement fragmentaires des images. Ils ont opté soit pour des commentaires, volontairement détachés et poétiques, soit pour des commentaires où est revendiquée une subjectivité. La voix *off* de *Nuit et brouillard* est de celles-là, en particulier dans ces brèves séquences où elle interroge les images du présent. Dans ces paisibles campagnes, à côté de villes tranquilles, avec leurs parcs, leurs écoles, leurs ateliers, il y avait des camps de concentration. Le long de ces rails envahis par l'herbe sont passés les trains de déportés. Ils furent un temps jonchés de cadavres. Et il ne reste presque rien de l'horreur. Le commentaire témoigne d'un sentiment d'étrangeté, face au monde et face aux images, celles qui ont été tournées pour le documentaire et celles qui ont été exhumées dans les archives. La voix, interrogatrice, scrutant les deux avec attention, les fait dialoguer et, par là, nous invite à nous interroger à notre tour sur l'histoire, certes, mais aussi sur l'image. À l'ouverture de *Chronique d'un été, Paris (1960)* (Jean Rouch et Edgard Morin, 1961), après une brève intervention d'une voix *off* introductive qui annonce : « Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes, qui ont donné des moments de leur existence, à une expérience nouvelle de cinéma vérité », les deux réalisateurs et l'actrice principale doutent du fait que cette entreprise de cinéma vérité soit viable, du fait de la présence de la caméra. Le projet n'est pas pour autant aboli, il porte en lui non sa remise en cause mais ses limites, les questionnements qui lui sont inhérents. Le « cinéma vérité » n'est pas un fait, c'est une expérience à tenter. Alain Resnais, C. Marker, J. Rouch mais aussi G. Franju, quelques années auparavant, dans *Le sang des bêtes* par exemple, faisait une expérience des limites. Sur des images d'une violence inouïe, celle des abattoirs de la Villette et de Vaugirard, il apposait une voix *off* masculine, détachée, descriptive, le plus souvent froide. Le locuteur présente quelques-uns des meilleurs ouvriers des abattoirs, nomme les

instruments, explique les gestes, leur succession, il les justifie parfois techniquement, s'amuse de voir ces ouvriers chanter et bien faire leur boulot. Détaché, le commentaire introduit un décalage avec le spectateur pour qui les images de décapitation, de dépècement, de mutilation, d'éventration, s'enchaînent. Qui est derrière ces images ? Un sadique aimant les images de violence ? Un moralisateur ? Un ami des animaux ? Pourquoi nous montrer cela ? Pour nous faire réfléchir sur notre rapport à la nourriture ? Pour nous montrer simplement l'envers des beaux étals de boucher ? Pour nous faire réfléchir sur la nature des hommes, capables d'exécuter des tâches d'une violence certaine sans s'émouvoir, en bons professionnels ? Le décalage entre l'accumulation de scènes brutales et le détachement de la voix *off* crée ces interrogations.

Comment les films de notre corpus se positionnent-ils par rapport à cette histoire ? Les réponses sont multiples. Dans *15M Libre te quiero*, *El astillero (Disculpen las molestias)*, *Veinte años no es nada*, *La mano invisible* et *200 km.*, elle est totalement bannie. Dans *El efecto Iguazú* et *Flores de luna* son rôle est réduit au minimum. Elle est circonscrite. Dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, par un effet de mise en abîme, elle est tenue à distance.

1. *Portmán a la sombra de Roberto*, la voix *off* absente

Portmán, a la sombra de Roberto nous fournira un premier exemple de cette méfiance envers la voix *off*. Il propose, en effet, une mise en miroir de deux positionnements radicalement opposés : la restitution de la voix *off* du NO-DO choque contre l'absence de voix *off* tout au long de la narration. Elle lui sert en quelque sorte de butoir. Il s'agit d'un point d'appui érigé en contre-référence.

La séquence du NO-DO est placée au début du film. Les images convoquées servent à présenter la période qui succède à celle des mines souterraines, c'est-à-dire les années 50, moment où démarre l'exploitation des mines à ciel ouvert après attribution des permis d'exploitation à Peñarroya. Il nous est difficile de dire si l'épisode est conservé dans son entier ou s'il a été remanié, nous n'avons pas eu accès à l'original³⁵². En tous les cas, dans l'ordre nous avons :

³⁵² Nous précisons que nous avons effectué des recherches sur la page internet de la radio et de la télévision espagnole, où sont hébergées les archives du NO-DO. Cependant, le numéro de l'épisode ayant été supprimé dans le film, la recherche thématique s'est avérée infructueuse, tout comme la recherche par date.

1. Le générique du NO-DO accompagné de tous ses symboles.
2. Une série d'images relatives à l'idée de vacances au bord de mer.
3. Une série d'images relatives au développement des autres secteurs d'activité économiques avec la pêche, l'exploitation minière, la construction navale et l'agriculture.
4. Deux plans au sein desquels Franco est désigné comme artisan d'un plan de modernisation de l'ensemble de ces secteurs.
5. Enfin, le carton de fin du NO-DO.

Accompagnant cette série d'images, la voix *off* délivre le message suivant :

La excelente situación económica que se vive en España y la expansión mundial de los movimientos vacacionales de masas propician estos días el acondicionamiento y urbanización de las playas del sureste y sobre todo del Mar menor, para recibir el gran número de visitantes, nacionales y extranjeros, que se disponen a disfrutar en estas costas de un merecido descanso veraniego.

La actividad turística contribuye al desarrollo general de la región de Murcia, que actualmente experimenta una importante expansión en todos sus sectores, minero con la reactivación en pleno rendimiento de sus minas de blenda y galena argentíferas, industrial, comercial, marítimo y de la construcción.

También la huerta murciana ha dado este año sus mejores frutos gracias a la espectacular expansión de las superficies de regadío que ha visitado recientemente su excelencia el jefe del Estado. El servicio de explotación y mejora de la zona del sureste español dependiente del Ministerio de Agricultura y Montes se emplea a fondo en la zona para aplicar el primer plan de desarrollo nacional, impulsando la utilización de nuevas técnicas en el sector agrario.

Le rôle de la voix *off* est ici conforme à ce que nous en disent Rafael R. Tranche et Vicente Sánchez Biosca. En termes historiques, nous sommes dans la période postérieure aux années cinquante, moment où les messages de propagande cèdent le pas à des campagnes d'autopromotion :

A partir de los años 50, y coincidiendo con el cambio de modelo económico, esta pauta propagandística pierde consistencia a la par que, como señalábamos se despliega en dos frentes:

-La consignas que se actualizan vinculadas al desarrollo del país impulsado por el Régimen: la celebración y apología de su transformación económica, su dinámica industrial, la creación de infraestructuras.

-Lo que permanece a través de la representación de rituales y conmemoraciones. Lugares y momentos donde el Régimen se nombra, se recuerda, se celebra a sí mismo (y esa función no es baladí, porque es aquí donde parece recargarse, vivificarse). Manifestaciones de esta índole se mantendrían hasta el final del franquismo; aunque, insistimos, progresivamente diluidas y vaciadas de toda eficacia adoctrinadora, convertidas en gestos vacíos, falsas escenografías, pálidos ecos del férreo aparato ideológico de los primeros días. Así, lo que aparecerá en la

primera última etapa del NO-DO será más retórica que ideología, más representación que plasmación del poder, más conmemoración que fe en el presente.³⁵³

Pure représentation donc. Le discours est ici décidément positif, les adjectifs sont tous mélioratifs (« excelente situación económica », « merecido descanso veraniego », « importante expansión », « pleno rendimiento », « mejores frutos », « espectacular expansión »). Tout dans le discours est mouvement, croissance, développement (« expansión mundial », « movimientos vacacionales », « desarrollo general », « expansión de todos sus sectores », « reactivación », « pleno rendimiento », « espectacular expansión », « plan de desarrollo », « impulsando »). Cette croissance pléthorique est alors synonyme de jouissance, profit et bénéfices. L'image accompagne le discours. Les personnes filmées dans les images de bord de mer y sont tout sourire, elles sont en mouvement. Toutes arborent les signes de la modernité associée aux vacances à la plage (maillots de bains, appareils photos, objets gonflables, bateau, pédalo). Les adultes qui se mettent en scène y sont comme des enfants, innocents.

Le montage très rapide des différents plans censés corroborer les dires de la voix *off* ne laissent apercevoir que des éléments très fragmentaires et hétérogènes. Lorsqu'il est fait mention de la pêche, des poissons pêchés en abondance et de taille conséquente sont montrés ; lorsqu'il est fait mention des mines nous voyons le Général Franco en visite dans des installations modernes ; lorsqu'il est fait mention de la construction navale nous visualisons un bateau mis à l'eau, filmé en contreplongée, devant la foule ; lorsqu'il est fait référence à l'agriculture notre regard se porte sur de magnifiques fruits et légumes et de l'eau en abondance lorsqu'est évoquée la question de l'irrigation. Tout dit de manière très approximative l'abondant, le moderne et le grand. La valeur ajoutée de l'image est ici la représentation du Général Franco devant qui les foules applaudissent et présentent le résultat de leur travail, tels des enfants ou des élèves appliqués. C'est l'image du père qui nous est vendue ici. Aucune place n'est laissée au contraste et le hors-champ est nié. Les propos illustrent les images et inversement. Il ne s'agit pas d'un reportage d'information mais bien d'auto-célébration :

Desde la perspectiva de la tensión propagandística, NO-DO fue, pues, el escalafón más bajo de todos los instrumentos del franquismo (prensa del Movimiento, radio y, más tarde, televisión). Tres razones contribuyen a ello. La primera de ellas se refiere al género en sí mismo, pues los noticiarios no fueron tradicionalmente instrumentos de propaganda, sino

³⁵³ Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Catédra/Filmoteca Española, 2006, p. 195.

vehículos de atracciones visuales y curiosidades diversas, aun cuando las necesidades en épocas conflictivas tentaran los Estados a limitar la variedad de sus temas. La segunda afecta a la peculiaridad del franquismo, dado que el clima de pacto interideológico (quizás sería más adecuado hablar de tregua) sobre el que se funda el NO-DO en un momento en que las veleidades falangistas han sido asimiladas, aunque no aniquiladas, recomienda la prudencia y, en caso de duda, nada mejor que el silencio. La nulidad o, cuando menos, repliegue informativo sería, en este sentido, una forma de no aventurarse por un sendero que inevitablemente debería sacar a relucir hechos interpretables de maneras diferentes por los distintos sectores del Movimiento (militares, falangistas domesticados o auténticos, tradicionalistas, Iglesia, etc.). En suma, el noticiario huye de las zonas conflictivas de la información.³⁵⁴

Or les conflits étaient nombreux. L'ouvrage déjà cité, dirigé par Isabel Banos-González et Pedro Baños Páez, en atteste. Dans un chapitre intitulé « El laberinto jurídico-administrativo de la destrucción ambiental de la bahía de Portmán » ils expliquent que les permis d'exploitation ont été concédés non seulement au mépris de toutes les lois de protection de l'environnement en vigueur dès la fin du XIX^e siècle – lesquelles prévoyaient des dédommagements pour les secteurs économiques affectés par des pollutions et des mesures de réparation comme par exemple l'obligation de draguer les sols – mais aussi au mépris des réserves et des recours émis par les habitants de Llano del Beal :

Los diversos órganos administrativos que intervienen en el procedimiento administrativo de ampliación de la concesión –la Comandancia de Marina, la jefatura de Minas de Murcia y la Delegación provincial del Ministerio de Información y Turismo– ponen de manifiesto que se trata de una instalación de máximo interés para la economía del país y que el valor turístico de la zona es nulo. Finalmente, mediante Resolución, de 28 de abril de 1966 se autoriza la ampliación del “Lavadero Roberto I”, duplicando su capacidad de vertido. Correlativamente se solicita una ampliación de la concesión de 1959. A pesar de los evidentes problemas ambientales, sanitarios, económicos, algunos de los cuales fueron puestos en evidencia por el Ayuntamiento de la Unión y por los vecinos de la zona, como la desaparición del puerto de Portmán y de la propia Bahía, a la hora de decidir sobre la ampliación de la concesión y autorización de vertido directo al mar pesan más los argumentos sostenidos por la Sociedad solicitante [...].³⁵⁵

Le discours dithyrambique et les images qui l'accompagnent avaient bien un envers, indicible et impossible à montrer, notamment pour les raisons invoquées plus haut. La voix *off* est aussi inattaquable que les images.

Les deux forment un bloc indissociable que le documentaire attaque ouvertement. Dans l'économie du film, les images du NO-DO sont placées à un endroit symbolique. Elles succèdent au chapitre des mines souterraines et ouvrent le chapitre de l'exploitation des mines à ciel ouvert. Ainsi, ces propos et ces images liminaires seront-ils une référence à partir de

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 258, 259.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 439.

laquelle s'organise le reste de la narration. Les extraits du NO-DO nous montrent les plages bondées, le film de Miguel Martí la baie de Portmán disparue, ensevelie, vide et contaminée ; le NO-DO célèbre une pêche abondante, le documentariste fournit des images de poissons morts et convoque des plongeurs pour attester de la raréfaction de la faune sous-marine ; le NO-DO nous montre des installations flambant neuves, le réalisateur filme une friche industrielle à l'abandon ; Le NO-DO encense l'activité, les machines, le mouvement, Miguel Martí répète les images des conduites déversant les déchets toxiques, il filme les conséquences ; le NO-DO vante une nation acclamant le dictateur, Miguel Martí met en avant quelques-uns des habitants d'El Llano del Beal qui au début des années 90 ont gagné leur bataille contre l'entreprise et ce, quelques quarante ans après l'avoir commencée (figure 79).

Certaines des images du NO-DO sont à nouveau utilisées par la suite. Elles sont découpées, décontextualisées et mises à distance par la confrontation avec celles du présent. Les images d'un endroit magnifique, chargées d'une aura quasi mythique, sont confirmées par les témoins (Ginés González dit à 35min 02s : « Pues estaba la mar como el cristal, daba gloria de verla, y la playa limpia. ») pour immédiatement se teinter d'absurde. Plane au-dessus d'elles, du point de vue d'aujourd'hui, le sentiment d'une aberration. Dans ce remontage et cette addition de plans que nous voyons à partir de la 35^e minute, la voix de commentaire a disparu. Seul reste la musique d'accompagnement, à la tonalité désormais faussement joyeuse. Il n'y a donc plus de voix en surplomb. Ce sont les images et les voix des témoins qui priment.

La voix de commentaire dithyrambique s'oppose au collège de voix dissonantes. La polyphonie contre l'homophonie. Les lignes de fractures contre une synthèse absolue. Miguel Martí s'aventure précisément là où le NO-DO refusait d'aller, dans les zones où l'information est conflictuelle. Ainsi manifeste-t-il sa méfiance envers la voix *off*.



Figure n°79. *Portmán, a la sombra de Roberto* : Le jeu des contrastes

2. Hésitations de la voix dans *El efecto Iguazú*

Du point de vue de la voix, *El efecto Iguazú* montre des fluctuations, symptômes d'une incertitude, d'un tâtonnement ou peut-être d'une irrésolution. On connaît les deux pôles

des possibles : l'absence totale de voix *off* ou une voix *off* hétérodiégétique qui joue le rôle de commentateur, d'interprète, ou de narrateur. *El efecto Iguazú*, penche au départ pour une situation intermédiaire. Après quelques secondes de film, après un travelling le long de la Castellana au moment de la destruction du camp, nous nous situons dans l'une des cabanes où un homme est assis devant un ordinateur. En parallèle des images, une voix se fait entendre :

Si nos hubieran dicho hace unos años que íbamos a ocupar el Paseo de la Castellana, durante seis meses, para defender nuestro puesto de trabajo, no lo hubiéramos creído. Pero nos obligaron a ello, porque ahora, en estos tiempos de globalización salvaje, alguien desconocido decide apretar un botón y eliminar de golpe tu empleo, tu historia y tu futuro. Nosotros, los 1800 trabajadores de SINTEL, hicimos todo lo posible, por romper el silencio y no ser arrastrados por el efecto Iguazú.

Le statut de cette voix est à ce stade incertain. À quel lieu appartient-elle ? Est-ce une voix *off*, justement, et qui le restera, ou une voix en attente d'être diégétisée ? En tous les cas, voix et image sont indépendantes l'une de l'autre. Le « lacis audiovisuel » nous conduit parmi les baraques alors que la voix fait un bilan. Cependant le mouvement de la caméra est vectorisé. Nous sommes emmenés vers l'intérieur de l'une des baraques où se trouve cet homme derrière un ordinateur. Tout se passe comme si l'image cherchait la synchronisation avec la voix. Pourtant, le plan suivant, un panoramique oblique qui montre en gros plan les mains tapant un texte à l'ordinateur et qui remonte vers le visage, permet d'être formel : les lèvres ne bougent pas. Le point de synchronisation se situe dans le plan suivant. En revanche, il ne se fait pas avec les lèvres du locuteur mais avec le texte en train de s'écrire et qui est lu a posteriori, on imagine, par l'homme que nous voyons à l'image, sans en avoir la certitude. Ce n'est ni tout à fait une voix *off* à caractère narratif ni tout à fait un monologue intérieur à caractère réflexif.

2.1. Fonction narrative de la voix *off*

Dans l'ordre du récit la voix *off* intervient trois fois, avec une fonction narrative. Elle pose des bornes chronologiques (“Han pasado cinco meses desde que instalamos el campamento de la Esperanza.”, “Llevamos 178 días en el paseo de la Castellana. Todos intentamos aguantar.”) et par là elle affirme son statut de voix narrative, chaque segment étant dans la dépendance de l'intervention de la voix : la première irruption (02min 22s) déclenche un premier *flash-back* qui détaille les formes d'occupation de la Castellana et des espaces publics ; la seconde (44min 22s) annonce l'épisode estival, lorsque les familles sont venues les rejoindre et l'escapade dans le parc d'attraction ; la troisième (01h 09min 35s) prépare aux

difficiles négociations qui mirent fin au bras de fer entre les rebelles et le gouvernement. C'est donc un récit doublement au passé que nous avons sur l'écran : récit passé de l'occupation de la Castellana inséré dans une série de *flash-back* suivant un ordre chronologique linéaire mais sans respecter un équilibre temporel strict (on remarquera, en effet, que la période d'installation est absente et que la période hivernale n'est pas traitée en soi). Nous sommes explicitement les destinataires de cette segmentation et de cet ordonnancement. La voix *off* sert à nous guider dans le temps et dans l'espace. Elle assume essentiellement une fonction de ponctuation. Elle n'est pas tout à fait un narrateur verbal qui assumerait « la responsabilité du récit tant sous forme verbale que sous forme de lacinis audiovisuel »³⁵⁶. Une fois annoncé l'« épisode » à suivre, nous avons le sentiment que le récit suit son cours. La voix *off* articule le film.

2.2. Voix *off* de commentaire

Mais la voix *off* assume également un rôle interprétatif. Elle tient un discours « à propos »³⁵⁷ :

La relation n'est plus intercodique mais de type "métacodique" : le discours verbal n'est alors plus donné pour équivalent du lacinis audiovisuel, mais comme un commentaire à propos de ce lacinis, comme une glose qui peut avoir pour objet aussi bien l'histoire racontée que l'ensemble des matériaux audiovisuels.³⁵⁸

En tant que texte destiné à faire acte de mémoire, au moment même où le camp est en train d'être détruit, au moment même où une page de cette histoire est en train d'être tournée (la voix dit « si nos hubieran dicho que íbamos a ocupar el Paseo de la Castellana durante seis meses »), nous est offert un texte de méditation sur ce qui vient de se produire. Le « nosotros » présent dès l'entame évoque l'expérience collective, le « Je » + « Je » + « Je ». Mais le déterminant possessif « tu » (voir citation plus haut) à valeur impersonnelle laisse ouverte la porte à une interprétation globale du phénomène, à une prise de distance vis-à-vis des faits qui viennent d'avoir lieu. Les concepts de « globalización salvaje », la référence à l'expression « el efecto Iguazú », dénotent un effort pour comprendre l'insertion du mouvement dans des dynamiques plus vastes. Les événements passés nous sont livrés déjà interprétés, conditionnés. L'homme auquel on prête les propos est d'ailleurs filmé à chaque

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

fois devant son ordinateur. Il est avant tout face à lui-même. Il a connaissance d'une histoire que nous ne connaissons pas encore et qu'il nous livre synthétisée. Nombre des images (au sens rhétorique) utilisées sont d'ailleurs difficilement compréhensibles, en premier lieu l'expression « Efecto Iguazú ». L'objectif du film est de nous conduire vers cette compréhension de l'image métaphorique. Le métadiscours que la voix de commentaire propose avant même le déroulement des images, en introduction, est une invitation à se poser des questions sur ce que nous allons découvrir et une façon déjà de nous inciter à percevoir les événements du point de vue d'Adolfo Jiménez, auteur de la métaphore.

2.3. Voix *off* incertaine ?

Car cette voix *off* est en partie contaminée par la voix d'Adolfo Jiménez, absent ici, mais néanmoins présent. L'expression « El efecto Iguazú » ne fait aucun doute à ce sujet. Adolfo Jiménez pèse sur le titre, sur le discours d'entame, sur le générique de début et sur le générique de fin. A. Jiménez, présence permanente, voix prépondérante, envahit tous les espaces. Sa voix va même jusqu'à se substituer à celle de la voix *off* à 27min 36s, sans que l'on s'en aperçoive nécessairement lors d'un premier visionnage. Le commentaire commence par situer chronologiquement et spatialement :

Puede parecer imposible que un campamento tan especial como el nuestro durara tantos meses, ya pasó el invierno, pasó la primavera y llegó el verano. Y allí seguíamos, dispuestos a aguantar hasta conseguir un auténtico compromiso del gobierno y Telefónica. Detrás de cada chabola, construida con lo que la gente de esta zona lujosa de Madrid desechaba en los contenedores había una historia y una familia esperando soluciones.

Ensuite elle généralise et dramatise³⁵⁹ :

En muchos puntos de España: embargos, letras sin pagar, hijos separados de sus padres que no habían tenido Reyes y ahora no tendrían vacaciones. Pero nuestra lucha ya no tenía marcha atrás. La rabia siempre es más fuerte que el desánimo y nadie estaba dispuesto a aceptar, eso que ahora se estila tanto: Trabajos esporádicos. Contratos basura, en Empresas basura y Dirigidas por ejecutivos basura.

Abandonar el campamento, suponía renunciar a nuestro pasado, a nuestra historia y casi todos estábamos orgullosos de haber trabajado en SINTEL, y haber reformado las grandes líneas telefónicas de nuestro país.

³⁵⁹ Patrick Charaudeau, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », *Semen* [En ligne], 22 | 2006, mis en ligne le 01 mai 2007. <<http://semen.revues.org/2793>> [consulté le 25 juillet 2017]

La dramatisation, selon Patrick Charaudeau, consiste en une série de stratégies discursives susceptibles d'émouvoir profondément le spectateur. Parmi elles il en décrit une particulièrement éclairante à l'heure d'analyser les discours d'Adolfo Jiménez. Elle se traduit par une victimisation, un dessin du portrait de l'ennemi, et une héroïsation à partir d'un procédé d'amalgame. La victimisation revient ici à présenter les victimes en grand nombre, bien au-delà des travailleurs de Sintel, en incluant leurs familles, leurs enfants, dont il souligne qu'ils ne peuvent être comme les autres. L'héroïsation est complémentaire de la victimisation, puisqu'elle montre toute la différence des travailleurs de Sintel, fiers et rebelles, qui se refusent à accepter de devenir des travailleurs intermittents ou plus généralement des travailleurs de seconde zone. Le tout – victimisation, grâce à la généralisation, et héroïsation, en faisant référence à des valeurs universelles telles que la fierté et la résistance – est mis en valeur par la métaphore de l'ordure. Certes ce sont des victimes, mais pas des « déchets ». C'est dans la comparaison que le pathétique prend un caractère saisissant. La parabole sur « El efecto Iguazú » fonctionne exactement de la même manière, sauf qu'on y trouve cet autre procédé du portrait de l'ennemi. L'adversaire, appelé « capitalismo globalizador », est qualifié de « sauvage ». À travers l'image de la chute, il est décrit comme un monstre qui aspire les travailleurs de manière sournoise. Nous sommes alors sommés de nous identifier aux héros, sommés d'être terrifiés par les bourreaux et sommés de compatir au sort des victimes.

De manière beaucoup plus affirmée que la voix *off* anonyme il marque de son empreinte le discours. Prépondérante, dépassant les contextes de production dans lesquels ses discours sont proférés, la voix d'A. Jiménez tend à s'interposer et à imposer une façon d'envisager les événements. Omniprésente, toutes les images tendent à être rapportées à son point de vue, à son interprétation des faits.

Ainsi, le film hésite. Il n'est plus question de méfiance : la voix est là, elle accompagne, elle structure, elle interprète. Pourtant il y a bien une tergiversation. Celle-ci nous renvoie d'abord au rôle d'A. Jiménez. Quelle place pour lui dans le film ? Cela pose toute la question de ce « nous » dans la relation à une voix d'autorité. On peut postuler qu'au moment de *El efecto Iguazú*, A. Jiménez est une voix en devenir, bientôt amenée à devenir une référence. Nous venons de le voir, il impose des images susceptibles de faire comprendre la réalité, de l'interpréter de manière synthétique, il déborde le cadre qui lui est assigné, il intervient plus souvent, pourtant hiérarchiquement il dépend encore du syndicat auquel il appartient. Rappelons-nous la séquence où le programme radio Hora 25 est venu installer ses

micros au sein du campement. Là nous est révélée la fragilité de sa position. J. M. Fidalgo en tant que secrétaire général de CC.OO est au micro aux côtés des présentateurs, au premier plan, A. Jiménez est derrière, debout avec les travailleurs anonymes. Il est en retrait (figure n°76).

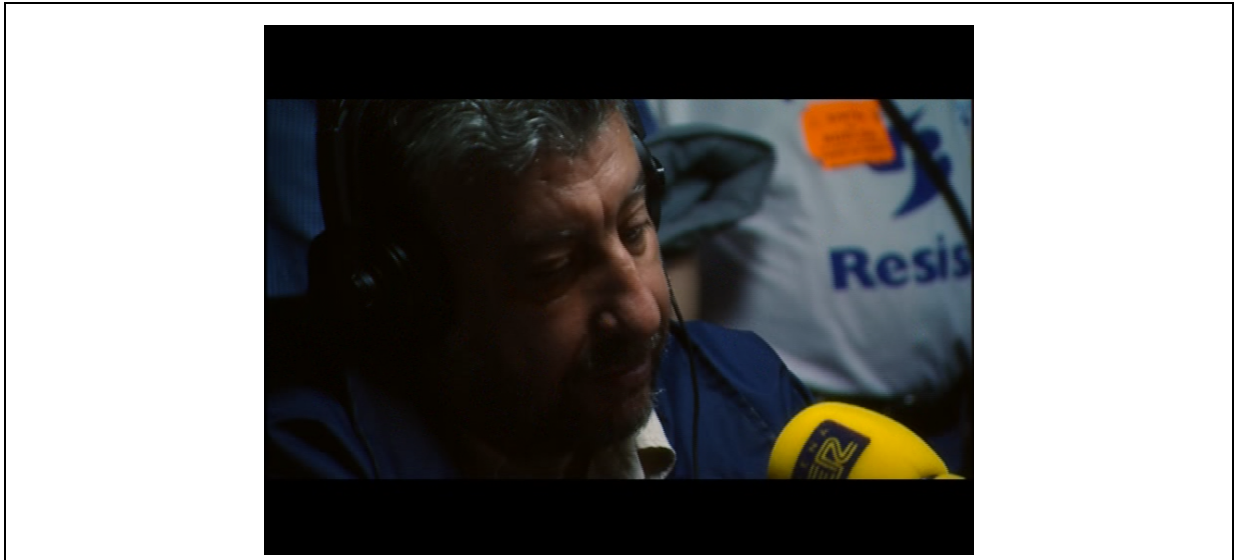


Figure n°80. *El efecto Iguazú* : José María Fidalgo. Derrière lui (autocollant orange), A. Jiménez

Le « nous » que veut incarner A. Jiménez est encore inclus dans un autre « nous » qui le dépasse. Les indices de la fracture sont déjà là. J. M. Fidalgo, qui apparemment défend les travailleurs, est immédiatement mis en cause par El Gran Wyoming qui lui rétorque que le gouvernement, dont il est l'interlocuteur, est celui qui a vendu l'entreprise à une entité privée. Mais A. Jiménez maintient la cohésion. Il constitue un « nous » cohérent, homogène, solide car inattaquable, face auquel se dessine un « eux » d'autant plus sombre et terrifiant qu'il est diffus. Son hyper présence masque les lignes de désaccords.

Cette voix *off* qu'il incarne brièvement et qu'il marque de son empreinte n'est pourtant pas assimilable à la voix *off* du NO-DO. Les deux constituent des blocs solides, certes ; cependant à la différence de la voix *off* du NO-DO, volontairement dithyrambique et affirmative, celle(s) de *El efecto Iguazú* affichent leur(s) subjectivité(s). Il s'agit non pas d'un reportage objectif dont le but serait la complétude, mais bien d'une version des faits dans laquelle des rôles sont attribués et des valeurs sont opposées. Lorsque la voix de commentaire interprète ou évalue, se manifeste « une conscience (qui) s'interpose entre les événements et

leur représentation, et (qui) colore le rendu de l'histoire par sa seule présence »³⁶⁰. C'est ce que Jean Châteauvert, à la suite de Pierre Sorlin, nomme « l'effet sujet »³⁶¹. Les locuteurs disent « Je », ils disent « Nous », mais ce « nous » est fragile.

3. *Flores de luna* : voix *off* concurrencée

Cet « effet sujet », nous le retrouvons également dans *Flores de luna* quoique de manière beaucoup plus restreinte. En effet, la voix *off* n'est audible qu'une seule fois, à l'entame du film.

Dans le documentaire de Juan Vicente Córdoba, la voix *off* est présente au générique. Le concept de générique ou d'ouverture de film est assez problématique³⁶², ses dimensions et ses caractéristiques étant malaisées à définir du fait de la grande variabilité des formes de génériques. Ici, dirons-nous, les crédits sont très brefs, ils se limitent à quelques cartons pour présenter les organismes qui ont participé au financement du film. Ils sont très rapidement suivis d'une série d'intervention des témoins du film, tous des habitants du quartier ou des personnes ayant habité ce lieu. Les neuf premiers disent tous d'où ils viennent. Le dixième, lui, ne donne aucune origine et parle des conditions de vie aux premiers temps de l'installation des immigrants venus des campagnes. Le onzième tient un discours à caractère interprétatif sur ce que fut ce quartier, dans un langage marqué par une littérature universitaire. Le douzième, une personne d'origine modeste, resitue avec des propos forts simples ce que fut leur vie dans ce quartier et le treizième, qui fut le premier à intervenir, dans une langue très claire, fait l'intermédiaire entre le constat des souffrances et la nécessité de se souvenir, c'est-à-dire de faire l'histoire du quartier. Après son intervention, un carton noir laisse place à un plan grand ensemble sur le quartier. Une musique de piano mélancolique précède la voix *off*, une voix masculine et posée qui dit « je ». L'image est accélérée de manière à ce que, le temps de son intervention, nous ayons l'impression que le soleil se couche en même temps que la lune se lève dans le ciel. C'est là le point culminant du générique : alors que la voix fait entendre l'expression « Flores de luna », apparaît le titre du documentaire et à l'image nous voyons la lune au-dessus du quartier.

³⁶⁰ Jean Châteauvert, *Des mots à l'image...., op. cit.*, p. 187.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 188.

³⁶² Sur le sujet voir : Alexandre Tylski, *Le générique de cinéma*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.

Que nous apprend le générique à propos de l'utilisation des voix ? Il nous signifie que le film sera résolument polyphonique. Les personnes que nous venons de voir et d'entendre apparaîtrons à de maintes reprises dans un dispositif que nous étudierons par la suite : les voix s'emboîtent les unes avec les autres dans des séquences définies soit de manière chronologique soit de manière thématique, soit les deux, et permettent d'en explorer diverses facettes. Mais le générique nous dit également, avec l'intervention de Carlos París, qui sera identifié par un carton plus avant, que le film prendra en quelque sorte de la hauteur. C. París n'utilise pas les mêmes mots que les autres. Philosophe, il a recours à des concepts. Il donne à cette histoire du Pozo del Tío Raimundo une dimension abstraite, une valeur symbolique. Ainsi a-t-on un premier mouvement qui apparaît, celui qui va du général au particulier. Le film annonce qu'il sera ce que le philosophe appelle un exemple de micro histoire, qu'il définit comme une histoire à la marge de l'Histoire et qui pourtant à une puissance d'anticipation :

La historia del Pozo del Tío Raimundo, es un ejemplo de lo que yo llamo microhistoria, es decir, una historia importante que ocurre pero al margen de la historia oficial y en pequeños lugares en donde sin embargo los acontecimientos tienen un valor innovador y una peculiaridad verdaderamente acusada.

Quelle est la place de la voix *off* par rapport à cet ensemble ? Avant de répondre à cette question, il faut éclaircir son statut. Tout d'abord ce n'est pas une voix anonyme, choisie pour ses qualités particulières d'élocution et son caractère impersonnel. Non. C'est la voix de Miguel Ángel Pascual Molinillo. Son statut au sein du film et dans l'extra filmique est loin d'être anodin. Il fait partie, avec d'autres, tel Gabriel del Puerto, de ceux qui ont été marqués par l'intervention du Père Llanos. Il est, toujours avec Gabriel del Puerto, parmi ceux qui accompagnent Jorge et Lorena, nos deux intermédiaires dans le film, dans la découverte du passé. Ils font office de guides. Enfin, M. Á. Pascual Molinillo fut déjà « acteur » d'un film documentaire dont *Flores de luna* réutilise des images. Il s'agit d'un film au titre très symbolique : *La ciudad es nuestra*. Le film est signé Tino Calabuig et il fut tourné en 1975. Dans le premier segment, consacré au quartier du Pozo del tío Raimundo, apparaît Miguel Angel Pascual Molinillo, dans une réunion de quartier où il propose d'essayer de résoudre les problèmes inhérents au quartier non sous la forme de décrets mais de manière collective (voir figure n°44) .

La voix que nous entendons n'est donc pas n'importe quelle voix. Dans cet ensemble polyphonique du début elle est l'incarnation d'un certain « esprit du quartier ». Cette voix de Miguel Ángel Pascual Molinillo porte les valeurs qui lui furent associées, personnellement (il dit « je » : « confío », « creo ») et collectivement (il dit « nous » : « volvimos », « llegamos », etc.).

El orgullo por lo común, con lo colectivo, la identificación con ese orgullo, hay que reivindicarlo. En algún momento, en los ochenta, se nos fue la mano, y no solo volvimos a la bandera del cura de los años 50, a la bandera del Pozo, al himno del Pozo, sino que llegamos a contratar la orquesta de Martos, lugar de origen de tantos poceros, para que hicieran el paso doble del Tío Raimundo. Todo funcionaba alrededor de un nacionalismo de izquierdas, que en últimas instancias estaba muy influido por las visiones latinoamericanas del Realismo Mágico. Me acordaré siempre del Helicóptero de () Bermejo, sobrevolando el barrio en el año 57, las sábanas de estrellas volando indómitas al viento levantado por las aspas, y Paco el peluquero, Paco Patatoro, sacando la navaja barbera desafiándolo, esa imagen, ese orgullo del Pozo, que confío me acompañe toda la vida, tiene mucho que ver con ese carácter que yo creo hay que influirle al barrio de nuevo, hay que recuperar ese Realismo Mágico, donde una lluvia permanente sea capaz de filtrarse en el subterráneo del Pozo, de forma, que de nuevo, vuelvan a florecer en este barrio, flores de luna, capaces de nacer con el rocío nocturno, como las chabolas de antes, y que vuelvan a colocar al barrio en el punto de dignidad, de solidaridad, de orgullo, de rabia que ha manejado durante toda su existencia.

C'est une voix porteuse d'un très fort degré de subjectivité, qui tient moins à l'utilisation d'embrayeurs (adverbes de temps, démonstratifs, pronoms personnels) qu'à l'emploi d'expressions qui ne sont compréhensibles que par ceux qui ont vécu cette histoire. Que veut-il dire par « se nos fue la mano » ? Que signifie « volver a la bandera del cura de los años 50 » ? Nous en sommes réduits à des conjectures. Veut-il dire qu'au moment de la démocratie il y a eu un retour aux valeurs du passé ? Un repli identitaire vers des valeurs qui n'étaient déjà plus ? Celles incarnées par le Père Llanos ? Celles incarnées par ces immigrants des campagnes du Sud ? La suite est tout aussi mystérieuse. À quel référent renvoie le « todo » ? Quel fut ce « nacionalismo de izquierdas » ? Nous sommes passés des années 80 à l'année 1957 ? Qu'est-ce que ce « Realismo Mágico » qu'il convoque par deux fois ? Là encore nous sommes contraints de faire des conjectures. Peut-être s'agit-il d'une conception marxiste de l'opposition à Franco vu comme ennemi absolu et d'une volonté de récupérer une souveraineté à l'intérieur de l'état. L'expression « Realismo Mágico », quant à elle, décontextualisée, trouve une explication dans la métaphore « Flores de luna » qui est la seule que nous sommes susceptibles de comprendre correctement. Les « fleurs de lune » désignent des habitations de fortune construites la nuit, elles incarnent le surgissement improbable de la dignité et de la solidarité au milieu de la misère.

Cette voix de Miguel Ángel Pascual Molinillo sort des cadres qui sont habituellement ceux de la voix *off*. Ce n'est pas exactement cette conscience qui s'interpose entre les événements et leur représentation, comme nous le suggérons pour la voix *off* de *El efecto Iguazú* ; pourtant, elle détermine bien l'ensemble du film. Il s'agit d'une voix profondément réflexive qui s'adresse à elle-même, convoque ses propres souvenirs, utilise un langage quasi crypté, et en même temps c'est une voix d'adresse :

El orgullo por lo común, con lo colectivo, la identificación con ese orgullo, hay que reivindicarlo.

Dans cette phrase, nous reconnaissons une ouverture vers « l'espace spectatorial ». La voix interpelle le spectateur. Mais quel spectateur ? Cette phrase que nous citons, ou encore la dernière, (« ...vuelvan a colocar al barrio en el punto de dignidad de solidaridad de orgullo de rabia que ha manejado durante toda su existencia. ») montrent qu'il parle en premier lieu aux gens du quartier, destinataires essentiels du film. Le film, rappelons-le, est essentiellement réflexif. Il part du réalisateur, qui est lui-même lié au quartier et à son histoire ; son histoire coïncide avec un projet éducatif monté pour les jeunes du quartier au sein duquel le film s'insère ; la narration comme nous avons eu l'occasion de le rappeler donne une fonction essentielle à Jorge et Lorena dont le rôle est tout autant de progresser personnellement que de nous faire progresser nous spectateurs dans cet entrelacs de temps et d'espace. Le « nous » qu'il suppose est potentiellement restreint. Mais cette frontière, par essence vague, est rapidement dépassée, cette histoire ayant vocation d'exemple. Carlos París, dont nous citons les propos, l'affirme très explicitement : « La historia del Pozo del Tío Raimundo, es un ejemplo de lo que yo llamo microhistoria ».

Le rôle de la voix *off* est hésitant. Cette dernière ne se constitue pas totalement en une voix d'autorité. Elle est une voix parmi les autres. À égalité avec les autres. Elle a un caractère essentiellement rythmique. Dans l'ordre du générique, après une succession rapide d'interventions, il y a ce long plan fixe en accéléré pendant lequel notre oreille est disponible.

Chapitre 4 : Inflexion du point de vue : **le rôle des voix en exergue**

Certaines voix se font entendre plus que d'autres. Ce sont des voix en exergue. Il peut s'agir d'une simple question de proportion. Dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, Federico Vélez, dit Fede, revient à onze reprises. Les modalités de ses apparitions sont diverses : il participe en tant qu'ancien ouvrier spécialiste des opérations de flottations ; comme salarié pris entre deux feux (il est conscient que maintenir l'activité c'était détruire son propre environnement) ; comme victime d'une fermeture précipitée des installations ; comme témoin des affrontements avec les habitants de Llano del Beal. De la même manière, Miguel Martínez intervient à de très nombreuses reprises, non seulement pour défendre la position de l'entreprise à laquelle il appartient mais aussi en tant qu'« historien » de l'activité minière. Josefina Altamira, dans *Veinte años no es nada*, occupe une place singulière, sûrement à cause du caractère exceptionnel de son parcours. Dans la « trilogie » Sintel, la plupart sont des anonymes, il est difficile de leur attribuer un nom ou un prénom. Pourtant certains sont reconnaissables. Le vidéaste amateur qui, dans *El efecto Iguazú* et *200 km.*, s'essayait au reportage vidéo et qui était en charge de l'approvisionnement aux halles de Madrid (*El efecto Iguazú, La mano invisible*) ou El Turuta, qui avait pris pour habitude chaque matin de sonner le tocsin sur la Castellana nous deviennent familiers, à force de revenir régulièrement dans les documentaires.

Mais la récurrence ou la prépondérance ne remet pas en cause les analyses précédentes. Leurs propos continuent d'être morcelés et leurs interventions sont toujours prises dans un réseau de témoignages. Ces voix, aussi familières et identifiables soient-elles, sont nivelées. Elles sont les éléments d'un tout qui les englobe.

D'autres voix, en revanche, de par leur relief, leur position et leur rôle à l'intérieur du film ont tendance à sortir du cadre. Ce sont les voix d'autorité. Leur caractère hégémonique découle en partie de leur rôle dans l'extra filmique. La reconnaissance d'un visage et d'une voix déjà présents dans d'autres média est évidemment déterminante, elle l'est d'autant plus si ces personnes sont elles-mêmes reconnues par les leurs et véhiculent un certain nombre de

valeurs à même de les faire s'imposer comme références incontournables. Pourtant, la voix d'autorité est également une construction du film. Elle est dotée du pouvoir d'organiser (c'est un des rôles traditionnellement dévolu à la voix *off*), mais aussi de celui d'imposer ses valeurs comme des références à partir desquelles l'ensemble sera interprété. Ce sont des voix agissantes plutôt qu'agies. Elles occupent des lieux stratégiques (à l'entame des films ou à la fin ou encore dans des moments de climax), et sont dotées de pouvoirs que les autres n'ont pas (celui de se désynchroniser ou celui d'être un point de synchrèse³⁶³ en fonction duquel des séquences sont construites). Elles sont multiformes, elles peuvent être parlées ou chantées – le chanteur pouvant évidemment prêter sa voix à d'autres –.

Ces voix en exergue posent la question du point de vue. Elles sont des foyers qui orientent la perspective narrative. Que ce soit la voix d'Adolfo Jiménez, celle de Miguel Ángel Pascual Molinillo ou encore celle d'Amancio Prada, toutes ont cette capacité à infléchir notre perception des événements. Adolfo Jiménez nous impose la métaphore de l'effet Iguazu, Miguel Ángel Pascual Molinillo sa vision du quartier, Amancio Prada, reprenant le poème d'Agustín García Calvo, sa conception de la liberté. Malgré tout, le film ne saurait se confondre entièrement avec leur point de vue. Subjectives, ces voix ne sont pas pour autant monolithiques. Au contraire, elles montrent plutôt un besoin d'association. Ces « je » qui incarnent presque immédiatement des « nous », ces voix nécessairement collectives, sont en recherche d'autres voix avec lesquelles elles auraient des affinités électives.

1. Une voix en excès : le cas de Adolfo Jiménez.

Adolfo Jiménez fut un leader syndical parmi les plus impliqués dans la défense des intérêts des travailleurs de l'entreprise. Il endossa ce rôle avant que les caméras ne s'emparent du sujet, soit au moins dès 1996, période à partir de laquelle les conditions de travail commencèrent à se dégrader dans l'entreprise. Il le conserva jusqu'en 2013, date à laquelle tous purent enfin obtenir une indemnisation globale. À ce titre, il est une personnalité hors norme. En tant qu'intermédiaire entre les travailleurs et le syndicat majoritaire (Comisiones

³⁶³ « Nom forgé que nous donnons à un phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance (14) d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante. », Michel Chion, *L'audio-vision, Son et image au cinéma* [1990], Paris, Armand Colin, 2017, p. 253.

Obreras) sur la période 1996 – 2003, en tant que représentant des travailleurs limogés et ce dès avant les tensions avec les dirigeants de Comisiones Obreras, enfin en tant que créateur de l'entreprise Sintratel, il est la voix de référence, la voix de contact. Sa continuelle présence se transpose à l'image mais avec des conséquences autres. Sa voix, essentiellement médiatique, servant d'interface entre les membres du groupe et les médias télévisés ou radiophoniques, est magnétique. Voix en excès, débordante, susceptible de se substituer à la voix *off*, nous la voyons imposer son rythme à la narration. Ainsi semble-t-elle être un des « foyers » qui orientent la « perspective » narrative³⁶⁴. Elle n'est pas le seul, *200 km.* n'est pas un film sur Adolfo Jiménez ni un film dont on pourrait dire qu'il est entièrement filmé à travers lui. Cependant il est évident, comme nous avons eu l'occasion de le voir plus haut, qu'il joue un rôle important dans le dispositif, qu'il tende à glisser hors cadre, abandonnant la diégèse et jouant le rôle de la voix *off*; qu'il impose une interprétation des faits, son vocabulaire infiltrant alors tous les discours ; ou qu'il aimante littéralement l'image.

Prépondérante, la voix d'Adolfo Jiménez l'est du point de vue de la fréquence de ses manifestations. Dans *El efecto Iguazú*, la voix d'Adolfo Jiménez se manifeste à pas moins de seize reprises. Elle surpasse de fait toutes les autres qui, tout au plus, pourront intervenir à trois ou quatre reprises. Mais ce simple comptage masque d'autres formes de domination. Les autres locuteurs interviennent dans le cadre d'un dispositif strict, l'interview face caméra. Par exemple, dans la première série des entretiens, dont le but est d'expliquer au spectateur la présence du campement sur la Castellana, l'information est répartie entre cinq interventions qui se complètent les unes les autres. Adolfo Jiménez est le premier à parler, Valeriano Aragonés lui emboîte la pas, suivi de trois « anonymes ». Le premier donne le contexte (l'entreprise fut cédée dans le dos des salariés), le second rappelle le caractère peu formel de la vente (elle vendue à un homme d'affaires sans l'avis du Parlement), le troisième suggère que les conditions de la vente sont restées obscures (l'acquéreur qui ne prendra jamais effectivement possession de Sintel). Le quatrième exprime le sentiment de surprise et d'écoeurement, le cinquième celui de révolte. Aucun ne parle de lui-même, de sa situation personnelle, ils décrivent les faits dans leur globalité. Chacun des fragments est inséré dans une continuité d'images et de sons et ne fait sens que par rapport aux autres fragments. D'où ce sentiment d'une intervention au caractère impersonnel. D'ailleurs, y compris lorsque les témoignages deviennent plus personnels, les participants continuent d'exprimer un sentiment général (par exemple dans la série de témoignages sur la

³⁶⁴ André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 128.

solitude au cœur du camp). Cette ponction d'un fragment d'interview que l'on agence avec d'autres fragments d'interview, si elle dénote une communauté de pensée ou de sentiment, est aussi une manière d'aplanir les différences, de les homogénéiser. Tous pourront apparaître comme égaux. Le témoignage de l'un vaut celui de l'autre.

1.1. Privilèges de la voix

Malgré tout, la parole de l'un ne vaut pas celle de l'autre. Le dispositif que nous venons de décrire est un leurre. Par exemple, le film ménage la primeur des interventions aux deux leaders du mouvement. Mais ce n'est pas tout. Dans ces interventions face caméra une autre différence se fait jour. Les voix des témoins autres qu'Adolfo Jiménez ne se décentrent jamais, elles sont toujours dans un phénomène de « synchronèse » – parole et mouvement des lèvres se donnent ensemble à l'image et dans une complicité avec l'interviewer –. Le leader incontesté du mouvement, lui, jouit d'un privilège entièrement cinématographique : sa voix a cette capacité à se désolidariser de l'image de son lieu d'émission. Elle se décentre. Plus exactement le film joue avec elle et avec ce que Michel Chion appelle les points de synchronisation, qu'il définit ainsi :

Dans une chaîne audio-visuelle, un moment plus saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants, autrement dit un moment où l'effet de synchronèse est plus marqué et plus accentué, créant un effet de soulignement et de scansion.³⁶⁵

La voix d'Adolfo Jiménez est une voix centrale. Elle est donnée soit comme point de départ, soit comme point d'arrivée, soit comme point de contact. Dans tous les cas, de par les jeux rythmiques au sein desquels elle est prise, elle dirige tout à la fois notre écoute et notre regard.

Dans la séquence des interviews ayant pour thème central la solitude au sein du campement, comme précédemment, la parole est répartie entre cinq locuteurs qui tous vont dans le même sens. Le premier signale la cohésion au sein du camp ; le second, tout en reprenant l'idée d'une cohésion, ajoute le manque de présence féminine ; le troisième, sur le ton de la blague, dit avoir essayé de tromper sa solitude avec un camarade ; le quatrième ironise sur le fait qu'on pourrait penser qu'ils « se la coulent douce », sur la Castellana, au soleil, au cœur de Madrid ; le cinquième, Adolfo Jiménez, énonce la dure réalité : la solitude.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 251.

Lorsqu'il prend la parole en plan rapproché épaule (26min 14s), le regard vers l'interviewer, sur le ton de la confiance, il parle quelques secondes (« la peor hora que se pasa en el campamento es ahora, después de la cena, ya la hora de la cena... ») puis, alors qu'on continue d'entendre sa voix (« Hasta las doce y pico... »), une image de deux hommes filmés en plan rapproché taille est insérée. L'un est de profil par rapport à la caméra placée à distance, il regarde hors champ vers la droite ; l'autre est debout, le bras appuyé contre un arbre, peut-être le regard dans le vague. Cette image n'est interprétable comme image de la solitude et de l'ennui que par rapport aux dires d'Adolfo Jiménez, car en elle-même elle est vide de sens. Ce pourrait tout aussi bien être une image d'attente, de détente, de repos après un effort, peut-être de pause au sein d'une discussion. Après-tout, que pouvons-nous en savoir ? Sa brièveté, le fait que le point de vue soit très resserré, nous oblige à l'interpréter en fonction de l'expression « la peor hora que se pasa ». Il en va de même pour les plans suivants : l'image de deux hommes en plan rapproché poitrine, apparemment silencieux, dans la même position, portant le même tee-shirt, ou celle de la file d'attente du téléphone sont dans la même dépendance des propos du leader, dont cette capacité à guider les images est renforcée par une musique mélancolique jouée au piano. Celle-ci prend le pas sur la voix, qui s'éteint pour laisser place aux images. Notre regard est conditionné. Chacune des treize images qui suivent, que se soient les inserts sur les palettes, sur un feu improvisé, sur du linge étendu, sur les bâches qui protègent de la pluie ou les plans sur des scènes de groupes, toutes sont à interpréter comme caractéristiques d'un sentiment d'ennui et de solitude.

Sa voix, centrale, est dans une connivence parfaite avec les images. Adolfo Jiménez dépasse le cadre initial qui est le sien – l'interview –, où l'interviewé est à la fois objet de l'interview et acteur d'une construction narrative. Il est actif. Conséquemment se produit un déplacement dans la scène d'énonciation. Adolfo Jiménez dit « yo »³⁶⁶, s'adressant à un allocutaire (invisible), il évoque le moment : « ahora », redoublé par l'image (en effet la lumière est basse) mais, en même temps que se multiplient les signes d'une énonciation ancrée dans l'« ici et maintenant », le discours et les images s'en détachent : il emploie la tournure impersonnelle « se » (« la peor hora que se pasa ») et un présent d'habitude (« pasa », « esa es la peor hora », etc.). Image et son sont désynchronisés, l'image devenant

³⁶⁶ « La peor hora que se pasa en el campamento es ahora, después de la cena, ya la hora de la cena, hasta las doce o doce y pico. Esa es la peor hora del campamento. Todos los compañeros que son de fuera, yo que estoy aquí en Madrid, tengo la posibilidad de ver a mi mujer o mis hijas, si no voy yo, pues ahora vienen y nos vemos, no, pero los compañeros de fuera. Es cuando hablan con su mujer y sus hijos... »

illustration des propos. Le rapport au temps s'en trouve modifié. Le temps intérieur à chaque plan est aboli au profit de la suite d'images dont la cohérence a été donnée par les propos d'Adolfo Jiménez en consonance avec la musique. Du strict point de vue visuel, nous sommes en « ocularisation zéro ». La caméra a pris son autonomie par rapport au personnage d'A. Jiménez. Pourtant nous voyons ou nous pouvons imaginer voir ce qu'il dit. Énonciation et personnage sont dans une relation de connivence, à tel point qu'il est difficile de déterminer de quel point de vue les événements nous sont racontés. En termes de focalisation, nous pourrions affirmer que nous sommes tous placés sur un même plan, locuteur, énonciation, spectateur. Adolfo Jiménez décrit et le lacis visuel illustre ses propos.

1.2. Magnétisme cinématographique de la voix

Lors de la séquence du premier discours filmé d'A. Jiménez, les jeux rythmiques qui sont opérés avec sa voix sont manifestes. La notion de point de synchronisation y prend tout son sens. À 9min 08s, un homme filmé en plan rapproché taille caresse sa barbe. Il regarde vers le sol. Dès les premières secondes la voix d'A. Jiménez vibre, hors champ. Le volume du micro est fort et contraste avec le silence ambiant. Un écho est perceptible. Il est dû au fait qu'il s'exprime dans un espace où le son est réfléchi. Au fur et à mesure de son discours, la caméra opère un travelling latéral vers la droite. Nous avons alors une série de portraits d'hommes assis, aucun n'étant tourné vers A. Jiménez. Le travelling, lorsqu'il arrive au niveau du pupitre, se prolonge en un panoramique horizontal. Nous avons alors le premier point de synchronisation, partiel. L'origine du son se précise. A. Jiménez parle au micro derrière un pupitre situé sur un point surélevé. Mais voix et image ne sont pas encore totalement en phase. Au moment où la caméra le filme, le leader fait une pause le temps d'enlever sa veste. Lorsqu'il reprend son discours la voix est décentrée. Le plan d'un homme de profil précède celui d'Adolfo Jiménez. Le mouvement est donné : la caméra cadre d'abord les travailleurs avant de revenir à lui, comme un aimant, comme un point de convergence. Filmé en plan américain en légère contreplongée (10min 14s), il occupe exactement le centre du plan. Autour de lui, les travailleurs forment comme un cercle qui renforce encore cette position centrale. Une fois ce point défini, la caméra peut jouer des correspondances avec les propos. Lorsqu'il dit « *tenemos rostros* », il y a une coupe franche puis le premier plan d'un homme barbu portant une casquette rouge ; cette coupe s'enchaîne immédiatement avec une autre qui intervient juste après le mot « *manos* ». Ensuite, un homme se grattant le menton est filmé en premier plan. Avec la correspondance entre son et image, sa main prend évidemment

du relief. Le temps de quelques secondes, locuteur et instance narrative sont intimement complices, elles sont même en symbiose. La parole déclenche l'image, d'une certaine manière elle la réinvente. Les visages, banals, ce plan d'une main qui gratte le menton, tout aussi banal, prennent un autre relief au son des paroles prononcées par le tribun.

Le pouvoir concédé à A. de survoler les images, sa capacité à s'imposer à l'énonciation purement visuelle, se confirme. Il est le médiateur entre le monde filmé et nous, spectateurs. Dans la séquence décrite plus haut, le syndicaliste s'adresse à un public invisible et très certainement absent : les grands groupes présents sur la promenade de la Castellana (« ...BBVA, Banco Santander, Caixa, Caja Madrid, sí, Ministerios, sois cómplices, vais a ver a vuestras víctimas, queráis o no queráis. »). Ceci explique le volume important du micro et la réverbération. En revanche, la caméra met en évidence ceux dont il parle dans son discours. Nous sommes les témoins d'une humanité que d'autres se refusent à voir.

1.2. Relativisation

Adolfo Jiménez s'impose à nous, à tous points de vue. C'est une voix explicitement subjective. Pourtant, elle ne sera pas la voix unique. Les temps ne sont plus aux reportages au caractère nettement propagandiste ni aux films prosélytes. Aussi magnétique et dominante soit-elle, la voix d'Adolfo Jiménez, et celle de tous les autres, a des faiblesses. C'est une voix « je » en recherche permanente de points d'accroche permettant la configuration non d'un « nous » mais de « nous », car la communauté que suppose un « nous » est sans cesse variable.

Ainsi, un certain nombre d'autres voix associées permettent-elles de voir cette tentative d'un dépassement de soi pour s'aventurer vers d'autres territoires. Manuel J. Lombardo, dans une perspective beaucoup plus critique que la nôtre, montrait que nombre des choix narratifs de *El efecto Iguazú* en font un film beaucoup plus consensuel que *200 km.*. De son point de vue, le documentaire de P. J. Ventura est sans surprises, sans accidents. Il donne au spectateur ce qu'il espère voir et entendre³⁶⁷. Il nous semble que cette opinion de Manuel J. Lombardo est en grande partie fondée. Il est évident que le film se place au niveau du quotidien de souffrances des travailleurs, évident également qu'A. Jiménez n'a pas de

³⁶⁷ Manuel J. Lombardo, « Venga a ver... », *art. cit.*, p. 77.

contradicteurs dans le film, évident encore que les médias convoqués sont des sympathisants de leur cause. Les « voix » qui viennent en appui, de la même manière, sont celles de personnes partageant les mêmes points de vue qu'eux, qu'il s'agisse de El Gran Wyoming, de Manu Chao ou encore de José Saramago.

Mais ces arguments peuvent être retournés. L'inclusion d'autres voix témoigne d'un besoin de légitimation et d'une inscription dans un mouvement beaucoup plus large. Manuel J. Lombardo, ne considérant que le film en soi et ses stratégies narratives, néglige que le film est en prise sur l'extra filmique. Dans la « réalité », les travailleurs limogés de Sintel avaient besoin de créer l'événement de manière à être vus et à être entendus, mais ils avaient également besoin de discours qui légitiment leur situation. Ainsi, dans les trois films sur Sintel que nous avons inclus dans notre corpus, voit-on systématiquement le même effort pour se couler dans un mouvement plus large. Dans *El efecto Iguazú*, le mouvement qui les dépasse et qui en même temps les représente est celui de l'altermondialisme, dont la voix musicale est celle de Manu Chao et la voix symbolique celle de J. Saramago. Le voyage de Valeriano Aragonés et ses compagnons à Genève, en Italie, sorte de bifurcation narrative, est bel et bien l'exploration d'une autre voie. Dans *200 km.*, le mouvement qui les dépasse est celui du 1^{er} mai, événement symbolique qui commémore le massacre de Chicago et met en avant les travailleurs contre les instances dirigeantes, privées ou publiques. Dans *La mano invisible*, à travers le titre ironiquement choisi par I. Guardia, c'est bien un discours antilibéral qui est repris, mais, cette fois, pas de voix à la portée internationale, mais une multiplication de voix éparses qui ont en commun d'être celles de victimes de plans de restructuration et dont les leaders de Sintel espéraient qu'ils puissent former un front d'opposition.

Ils avaient besoin de discours qui légitiment leur situation et Adolfo Jiménez de voix qui fassent écho à la sienne et la portent plus haut. Pourtant, on le voit, le parcours ne fut pas linéaire. Les failles, les accidents ont jalonné leur parcours. J. M. Fidalgo qui apparaissait comme un sympathisant, une voix d'autorité susceptible de relayer celle d'Adolfo Jiménez dans *El efecto Iguazú*, fut pris en défaut par El Gran Wyoming dès l'épisode de la SER. Il montra ensuite son vrai visage en jouant le jeu du Gouvernement à l'époque de la marche vers Madrid, consommant ainsi la rupture. Le coup de bâton mis en péril la parole d'Adolfo Jiménez. Lucide mais impuissant à contenir la colère de ses collègues, il fut réduit au rôle de commentateur d'un geste dont il ne portait pas la responsabilité. L'option altermondialiste du début, quant à elle, s'efface au profit d'une option plus politique. Elle consistait à démarcher

les partis politiques de sorte qu'ils intercèdent en leur faveur. Tous ces changements ont évidemment eu des répercussions cinématographiques.

Voix en excès lors de *El efecto Iguazú*, la voix d'Adolfo Jiménez a perdu de ses prérogatives. Elle a gardé des privilèges, certes, mais son importance, surtout en termes de quantité, a diminué. Toujours très importante dans *200 km.*, elle diffuse des messages à travers les haut-parleurs, à l'attention des habitants des villes traversées. Pourtant, le projet de suivre le parcours des différents travailleurs le long des six nationales du pays, donnait au film une perspective nécessairement plurielle. Et à Madrid, lors de l'entrée à la Castellana, avant que la voix d'A. Jiménez ne canalise les « troupes », le corps de V. Aragonés s'imposait. Il avait la responsabilité de contenir les débordements qui les auraient disqualifiés de fait. Dans *La mano invisible*, Adolfo Jiménez est de manière beaucoup plus significative mis à l'écart. C'est V. Aragonés qui fait désormais office de guide. Il est de toutes les manifestations qui eurent lieu suite aux plans de restructuration affectant de nombreuses entreprises. A. Jiménez, dans le film d'Isadora Guardia, est maintenu dans la position de l'oracle. On l'entend à l'entame du film, en voix d'annonce, et on le retrouve presque à la fin. Là, le même discours est repris mais il est contextualisé. Il parle au futur. Il annonce. Il prévient. Il alerte les employés de Telefónica sur leur sort à venir.

A. Jiménez est bien une voix d'autorité, une voix qui s'impose aux autres et impose son rythme à la narration. Voix débordante, elle ne peut pourtant être une voix unique, un « nous » voire un « on » qui masquerait à peine qu'il n'est qu'un « je » aux ambitions totalisantes. Elle était déjà sujette à caution. La recherche d'une association avec d'autres voix en était la preuve.

2. *15M Libre te quiero* : lorsque « je » c'est « nous »

15M Libre te quiero, c'est souvent le cas, déjoue toutes les configurations habituelles. Non seulement nous n'y entendrons pas de voix *off* mais nous n'y entendrons pas non plus de voix d'autorité. Dans le film il n'y a aucun leader quel qu'il soit, aucune figure de proue, aucune présence médiatique immédiatement reconnaissable par le timbre de sa voix ou par son visage. Mieux, il n'y a pas non plus d'interviews face caméra. Rien de tout cela dans *15M Libre te quiero*. Nous y entendons de nombreuses voix. Mais ce sont des bribes de discours captés ça et là. Un certain nombre sont à peine audible. D'autres le sont parfaitement mais ils

sont coupés. En termes de contenus, nous n'accédons jamais à un tout construit et cohérent, tel le discours d'Adolfo Jiménez où il explicite la signification de la parabole à laquelle il a donné le nom de *El efecto Iguazú*.

En ce sens, *15M Libre te quiero*, est un film explicitement collectif. Toute possibilité d'identification à un individu, quand bien même dirait-il « nous », est impossible ou, en tous les cas, fortement réduite. Personne n'est filmé seul, face caméra, éloigné et coupé des autres, dans un échange privilégié avec l'interviewer. Tous prennent la parole au nom d'un groupe et face au groupe. Le fait que les discours soient très nombreux mais coupés montre également que l'acte est privilégié par rapport au détail du contenu, car l'action est en elle-même ce qui importe. Elle définit l'« idéologie » défendue par le film. De fait, *15M Libre te quiero*, à l'inverse d'autres documentaires réalisés au même moment, comme par exemple *La plaza, gestación del movimiento 15M* ou *La marcha indignada* d'Alberto Reverson et Almira Bochenska, la personnalisation n'existe pas. Aucune prise n'est laissée à une possible identification du mouvement à un discours ou à un visage, aussi minime soit-elle. Il n'y a pas d'intimité avec la caméra et les micros. Tout se passe dans l'espace public, ouvert et rhizomatique. Chaque instant, chaque visage, chaque discours, chaque mouvement ouvrent vers des possibles, en permanence. Le documentaire est action. Les protagonistes marchent, manifestent, protestent, dansent, se livrent à des parodies, construisent, organisent, discutent, échangent, chantent, nettoient, dorment, s'opposent. Aussi, le film ne peut-il se satisfaire d'aucune pause réflexive.

2.1. Qui dit « je » ?

Il n'aura échappé à personne qu'en même temps que le film refuse toute identification à une ou plusieurs personnes, un « je » domine. Ce moyen métrage s'intitule *15M Libre te quiero*. À qui appartient-il ? À qui s'adresse-t-il ? Quel est ce « tu » à qui est adressée cette déclaration d'amour ? Ce « je » du titre, qui est d'abord le « je » de la chanson, l'équivalent d'un « je » poétique, est-il la marque d'une subjectivité ? Par ailleurs, comment se combine-t-il avec les images ?

Initialement, le « je » appartient à un poème d'Agustín García Calvo, qui fut poète, grammairien et essayiste. Anarchiste, il incarne l'esprit du refus, du contre. Il est l'auteur du *Contra la paz, contra la democracia*, du *Contra el tiempo*, du *Contra la pareja*, du *Contra el*

hombre, du *Contra la realidad*, du *Comunicado urgente contra el despilfarro* et encore de nombreux livres où s'expriment des refus, moteurs d'une refondation de la démocratie. Le « je » du poème n'était déjà pas exactement celui d'A. García Calvo. C'est un masque utilisé par le poète pour nous livrer des récits, des sentiments, des états d'âme, des opinions, sans que jamais ce « Je » ne se confonde avec lui. Le dédoublement qui s'opère est semblable à celui qui s'effectue dans le roman entre auteur et narrateur. Ne se confondant pas avec le « je » de l'auteur, celui du poème a un référent ouvert – tout un chacun peut l'assumer –. L'auteur n'est alors que l'un de ceux qui peuvent le faire, à égalité avec les autres. D'autant que chacune des comparaisons et des métaphores qui composent le poème, du fait de leurs valeurs symboliques, est à interpréter librement. Chacun imaginera ce que bon lui semble à la place du ruisseau, de la montagne, du pain, du peuplier ou de la fleur d'oranger. À qui renvoient-ils d'ailleurs ? Dans le poème il y a les comparants mais non le comparé. Le « tu » à qui est adressé le message d'amour est aussi vide que le « je ». Ils n'appartiennent à personne précisément. Le contraire de la possession devient alors la liberté. Être libre c'est n'être assujéti à personne, ni à l'autre ni à Dieu ni à soi-même. Le poème, ainsi, est une ode à la liberté (le féminin de « buena te quiero », « alta te quiero », « blanca te quiero », permet de valider cette interprétation). Comme le mouvement de l'eau, elle est impossible à contenir, Comme le printemps, elle bourgeoonne. Comme le peuplier elle cherche à s'élever. Comme la blanche fleur d'oranger elle est pure.

Ce poème d'A. G. Calvo fut mis en musique et chanté par Amancio Prada. La chanson figurait sur le disque intitulé *Canciones de amor y celda*, paru en 1979. A. Prada, « cantautor », devient alors la voix du poème sans pour autant que le « je » de la chanson se confonde avec lui. En 2011, B. M. Patino donnait à son film sur le mouvement du 15-M le titre *15M Libre te quiero* et intégrait la chanson d'A. Prada comme bande originale. Ainsi le poème n'était-il pas cantonné au péri-texte du film, il était intégré au cœur de la narration, à travers la chanson. Le « je » ouvert du poème y trouvait une nouvelle configuration. En connivence avec l'image, il devenait un autre. Il était toujours aussi ouvert mais différent.

2.2. Le « je » du film.

Le « je » du poème devenu chanson s'enrichit dans le film d'un autre « je ». Nous le désignons ainsi par commodité, malgré tout nous savons bien qu'un film, à l'inverse du

discours écrit, ne dispose d'aucune marque pronominale³⁶⁸. Pourtant, il y a un effet « je », essentiellement dû au fait que, pour reprendre les termes de narratologie cinématographique, nous ayons une « ocularisation interne primaire »³⁶⁹. Celle-ci se définit par le fait que le film construit une identification entre le regard caméra et le regard spectateur, le spectateur ayant alors l'impression d'être à la place d'un personnage qu'il ne voit pas, il est absent de l'image, mais il le devine. Ainsi en est-il lorsqu'en gros plan apparaît une serrure ou tout autre dispositif oculaire à travers lequel on regarde, ou encore lorsque l'image est dédoublée, déformée ou floue. Cela donne l'impression qu'un personnage saoul, strabique ou myope regarde³⁷⁰. Dans tous ces cas de figure l'image est un indice qui permet « au spectateur d'établir un lien immédiat entre ce qu'il voit et l'instrument de prise de vues qui a capté ou reproduit le réel, par la construction d'une analogie avec sa propre perception »³⁷¹.

Dans le film de Patino, l'effet « je », dépend davantage de la sensation d'une caméra subjective. Le principe reste identique. Des indices nous sont donnés de la présence de l'appareil de prise de vue que nous identifions alors à quelqu'un et a fortiori au réalisateur qui en outre semble dire « je ». Concrètement, dans le film, ces traces d'une présence sont perceptibles grâce au tremblement de la caméra, aux travellings caméra à l'épaule, aux plans en surplomb – en particulier, lors des affrontements avec la police, lesquels indiquent que l'opérateur est allé chercher un point de vue en hauteur de manière à mieux voir – ou aux mouvements brusques de caméra – ils sont particulièrement manifestes lors des affrontements, lorsque l'opérateur est pris au milieu des assauts de la police –. Le film construit une présence, il construit un « je » qui est le pendant du « je » poétique du poème d'A. García Calvo. Car ce « je » est ouvert. La présence est une présence ouverte. À l'inverse de Dziga Vertov dans *L'homme à la caméra* (1929) ou du personnage de Philip Marlowe (Robert Montgomery) dans *La dame du lac* (Robert Montgomery, 1946), nous ne verrons à aucun moment un reflet de celui qui filme. Le voir aurait considérablement réduit l'extension du « je ». Ici Patino n'est qu'une image possible de ce « je ». De manière à ne pas confondre

³⁶⁸ « Gianfranco Bettetini remarque avec justesse que le film, en dépit de ses paroles, est toujours du côté de l'écrit, jamais de l'oral : il l'est, du moins, sur un point, mais capital : l'énonciateur et l'énonciataire – ceux de l'œuvre globale, non des éventuels dialogues enchâssés – n'échangent pas leurs insignes en cours de route, et le second ne modifie pas ses réactions ni les propos ni le propos du premier. La chose reste vraie lors même qu'apparaissent avec force (cela arrive) des marques d'énonciation canoniques, comme les commentaires extradiégétiques disant « Vous » au public : mais ce « Vous » ne pourra jamais répondre. », Christian Metz, *op. cit.*, p. 21.

³⁶⁹ André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 131.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 132.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

caméra subjective personnage et caméra subjective énonciation, F. Niney préfère parler d'« adresse » :

Cette modalité (souvent accompagnée d'une prise de parole du cinéaste hors champ ou *off*) ne recherche pas l'identification du spectateur, son absorption dans le champ, mais au contraire le vise dans son altérité, dans un échange de regards conscient et un va-et-vient critique entre moi qui filme et toi qui regardes.³⁷²

Il rajoute :

C'est la modalité de base du cinéma documentaire de Jean Rouch, Chris Marker, Agnès Varda, Johan Van der Keuken, Alain Cavalier... et de nombreux autres documentaristes désireux d'échapper à la fausse objectivité propagandiste pour établir un dialogue, à travers plans, avec leurs spectateurs.³⁷³

Dans *15M Libre te quiero*, l'adresse se réalise non pas au moyen d'une voix *off*, définitivement absente, mais au travers de la chanson. Patino dit bien « je », il filme bien subjectivement, mais son « je », linguistique et filmique, reste ouvert. Le « je » n'est assujéti à aucun pouvoir, pas même celui du cinéaste qui nous imposerait une voix. Son ode, en revanche, s'adresse bien à un « tu », identifié dès l'entame du film : *15M Libre te quiero* dit le titre. Comme d'autres films sur le sujet, Patino désigne le mouvement par son nom. Ce faisant, il précise le premier terme de la comparaison et opère une réduction dans la définition de la liberté. En désignant, Patino s'engage. Il prend parti.

Benoît Denis, dans *Littérature et engagement*, définissait ainsi l'engagement en littérature (à ne pas confondre avec l'engagement des écrivains) :

L'engagement implique en effet une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre.³⁷⁴

Cette affirmation est transposable telle quelle au cinéma. Le film de Patino porte les marques d'un engagement. La forme documentaire est un premier choix. Le fait de filmer en caméra subjective, au milieu des gens, le champ sans cesse obstrué, la caméra toujours en mouvement, les micros ouverts à toutes les sollicitations (concerts, discours, happenings), en est un autre. La chanson qui accompagne ces mouvements en est encore un autre. Ensemble ils nous disent la volonté de s'inscrire à l'intérieur d'un mouvement, de se confondre avec lui,

³⁷² François Niney, *op. cit.*, p. 86, 87.

³⁷³ *Ibid.*, p. 87.

³⁷⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000, p. 12.

de le prolonger, de manière à mettre en valeur ce que le réalisateur estime être la liberté. Ainsi, le film ne se pense plus exactement comme une fin en soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement le cinéma³⁷⁵. Cette cause, ce n'est pas le 15-M mais la liberté.

Le poème d'A. García Calvo trouve ici non un sens mais un référent concret. Il s'actualise. Il passe de l'abstrait, l'ode à liberté pour elle-même, au concret, la liberté matérialisée en ces jours d'occupation de la Puerta del Sol et d'autres places en Espagne. Patino est celui qui permet cette opération. Comme M. Á. Pascual Molinillo, comme A. Jiménez, mais selon d'autres modalités, il est un passeur. Un passeur essentiel qui, pourtant, comme les autres s'adjoint d'autres voix. Plus exactement il passe par la voix des autres, celle d'A. Prada qui évoque elle-même celle d'A. García Calvo, lesquelles permettent d'inscrire sa démarche dans un cadre qui les dépasse.

³⁷⁵ Nous avons à dessein réutilisé une formule de Benoît Denis en substituant au mot « littérature » le mot cinéma. Nous rétablissons ici l'exacte citation : « Pour le dire schématiquement, tout en restant intégralement en littérature, la littérature engagée ne se pense plus exactement comme une fin en soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature, possibilité que l'artiste moderniste ou avant-gardiste refusera toujours », *Ibid*, p. 25.

Chapitre 5 : Montage concordant, montage discordant : la concordance

Comme nous l'avons évoqué plus haut, à partir du moment où la modalité de Comme nous l'avons évoqué plus haut, à partir du moment où la modalité de l'interview individuelle a été choisie, la parole se trouve nécessairement fragmentée. Il appartient alors aux opérations de montage de lui redonner une cohérence. Mais le montage est une opération complexe qui suppose plusieurs étapes. Tel que défini par Michel Marie, le montage suppose d'abord une opération technique :

Ce dernier [le montage] est d'abord une simple opération d'assemblage « bout à bout ». Le monteur élague les « rushes » en supprimant les débuts de plans comportant les annonces (claquettes), les fins de plans prolongées, les restes de bouts d'essais. Ce premier état du montage n'est donc formé que du rassemblement des plans sélectionnés et collés bout à bout dans l'ordre de succession prévu par le découpage, sans souci d'ordre rythmique. Il s'agit de la première « continuité du film ». ³⁷⁶

Cette opération technique implique elle-même une planification des opérations de tournage, où déjà présidait le morcellement :

Le montage (et son corollaire au niveau du tournage, le découpage) suppose la fragmentation, le morcellement d'une scène en plusieurs « plans », qui varient entre eux par leur incidence angulaire et axiale (échelle des plans). ³⁷⁷

L'organisation des différents matériaux et ensuite leur sélection, ouvrent vers la possibilité du film, considéré non comme transparence, comme reproduction de la réalité, mais comme une écriture qui engendre le sens :

Ce montage producteur de sens ne serait plus une simple décomposition analytique de la réalité fondée sur les lois de la perception la plus adéquate, mais, au contraire, il opèrerait une série de ruptures dans la continuité, dans l'homogénéité supposée de l'espace et du temps de l'action représentée. ³⁷⁸

D'un côté, dans l'extrafilmmique, les paroles sont dispersées ; de par le travail d'enquête émerge la possibilité de les réunir dans un montage d'images et de sons. Mais ce montage est

³⁷⁶ Jean Collet *et. al.*, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1977, p. 158.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁷⁸ *Ibid.* p. 160, 161.

bel est bien une « écriture ». Le cinéma fonctionne comme un langage, un « langage sans langue »³⁷⁹, comme disait C. Metz, en ce sens que telle séquence est compréhensible en elle-même et non à cause des opérations de montage. De fait, toutes les opérations de montage sont lisibles si la séquence l'est, « le cinéma est langage par-delà toutes les opérations de montages »³⁸⁰. Ainsi faudra-t-il toujours partir de séquences organisées autour d'un thème particulier pour y observer les opérations d'agencement à l'œuvre, celles-ci ne faisant sens que par rapport à cet ensemble constitué. Le cinéma est à observer non comme une langue mais comme un moyen d'expression plus que de communication³⁸¹.

Foncièrement hétérogène, il compose avec plusieurs matériaux des totalités homogènes où les différences sont subsumées. Images animées, paroles recueillies, bruits, musiques, sont en partie ou pour totalité étrangères les unes aux autres. Ce que l'on voit à l'image ne coïncide pas nécessairement avec ce qui est dit (paroles) ou entendu (bruits) et la musique est toujours dans un rapport modal avec les images ou les propos – elle module notre perception, sur un mode émotionnel plus ou moins codifié –. Pourtant, il y a bien des éléments en partage. Ils sont le plus souvent d'ordre thématique. Le plan, fonctionnant sur le mode de l'assertion³⁸², entre en résonance avec les propos tenus par les témoins, et ces propos de convoquer une ou des archives au sein desquelles aura été identifiée une possible correspondance soit avec les images du présent soit avec les propos des témoins. La musique, quant à elle, selon la tonalité

³⁷⁹ Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », in *Communications* n°4, Paris, Seuil, 1964, pp. 52 – 90.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 64.

³⁸¹ « Le cinéma n'est pas une langue parce qu'il contrevient triplement à la définition des langues qui fait l'accord de presque tous les linguistes : une langue est un système de signes destiné à l'inter-communication. Trois éléments de définition. Or le cinéma, comme les arts et parce qu'il en est un, est une « communication » à sens unique ; c'est en fait un moyen d'expression beaucoup plus que de communication. Il n'est que fort peu un système, nous l'avons vu. Enfin, il n'emploie que fort peu de signes véritables. Certaines images de cinéma, qu'un long usage préalable en fonction de parole a fini par figer en un sens conventionnel et stable, deviennent des signes. Mais le cinéma vivant les contourne et demeure compris : c'est donc que le nerf du mécanisme sémiologique est ailleurs. », *Ibid.*, p. 81

³⁸² « Comment comprendre cette « correspondance » entre l'image filmique et la phrase ? Tout d'abord, le « plan », par son contenu sémantique, par ce qu'E. Buyssens appellerait sa « substance », est plus proche à tout prendre d'une phrase que d'un mot. L'image montre-t-elle un homme qui marche dans la rue ? Elle équivaut à la phrase : « Un homme marche dans la rue ». Équivalence grossière, certes, et sur laquelle il y aurait beaucoup à dire. Mais enfin cette même image filmique ne correspond absolument pas au mot « homme » ou « marche » ou « rue » et encore moins à l'article « la » ou au morphème zéro du verbe « marche ». Au niveau de la phrase, on peut se poser des questions, ouvrir une discussion. Au niveau du mot, l'erreur est trop massive, la réflexion devient impossible.

Plus encore que par sa quantité de sens (notion trop difficile à manier, surtout au cinéma où le degré discret fait défaut), l'image est phrase par son statut assertif. L'image est toujours actualisée. Aussi, même les images – assez rares d'ailleurs – qui correspondraient par le contenu à un mot, sont encore des phrases. C'est un cas particulier, particulièrement éclairant. Un gros plan de revolver ne signifie pas « revolver » (unité lexicale purement virtuelle) – mais signifie au moins, et sans parler des connotations, « Voici un revolver ». Il emporte avec lui son actualisation, une sorte de « voici » (ce mot qui justement est considéré par A. Martinet comme un pur indice d'actualisation.) Même quand le « plan » est un mot, c'est encore un mot-phrase, comme dans certaines langues. », *Ibid.*, p. 76.

du discours, pourra accompagner les propos – elle les dramatise –, ou au contraire les contredire – elle ironise –.

Une fois identifiée une totalité, il est possible d'observer dans quel sens agit le montage. Deux cas sont envisageables. Soit le film travaille à homogénéiser l'ensemble, créant ainsi un « nous » sans failles (au sens où tous les intervalles, les écarts, sont réduits) ; soit il travaille au contraire sur les failles, les bruits (au sens linguistique du terme, comme des obstacles à la communication), les oppositions de points de vue, de manière à faire émerger un autre « nous ». Lorsqu'elle homogénéise la parole, l'énonciation tend à se faire oublier, elle tend vers l'objectivité ; au contraire, lorsqu'elle confronte, elle tend à se faire plus perceptible, jusqu'à nous faire imaginer une intentionnalité, donc une forme de subjectivité. Pourtant rien de tel. Les deux se rejoignent. Les propos des témoins occupent toujours une place prépondérante. L'énonciation est à considérer comme une structure dont on perçoit à certains endroits les jointures. Selon les cas, celles-ci nous apparaîtront tantôt comme des emboîtements (les propos des uns pouvant contenir ceux des autres et formant un ensemble harmonieux) soit comme des sutures (des propos sont joints mais ils nous apparaissent comme foncièrement étrangers l'un à l'autre).

Qu'il y ait homogénéisation ou confrontation, rappelons-nous qu'il s'agit avant tout de faire émerger un « nous » susceptible de déborder les limites du « je », quel qu'il soit. Le « je » s'y oublie partiellement, le mouvement lui enlève ses privilèges, les ancrages qui lui sont propres, il est dépassé.

1. Concordance des témoignages, l'exemple de *Portmán, a la sombra de Roberto*

Pour illustrer les propos précédents, prenons l'exemple de *Portmán, a la sombra de Roberto*. Ce film est un intéressant objet d'étude car il présente de manière très lisible des séquences qui forment des ensembles bien délimités. Film sur un territoire composé à son tour de divers espaces au sein desquels se sont déroulées plusieurs histoires, les témoignages et les images ont tendance à s'agglomérer. Plus exactement, ils ont été agglomérés. À charge pour nous, d'observer les processus de liaison.

Étudions donc la séquence que nous intitulerons : « les mines souterraines ». Elle se situe à l'entame du film, après les images du générique. Les cinq premières interventions, celles de José Antonio García, maire de Portmán et ancien mineur, de Luis Gudiño, Ginés González, Alonso Vicente et Bernardo Caparrós, tous mineurs à la retraite, ont pour thème l'exploitation des mines souterraines. Leurs paroles sont conditionnées par cette question, elles lui donnent tout son contenu et sa cohésion. Leurs témoignages laissent émerger une très forte cohérence dans leurs souvenirs. Il en découle une certaine fluidité narrative.

J. A. García est le premier à intervenir. Grâce à la synchronisation du son et de l'image, nous avons connaissance de la scène d'énonciation qui lui est propre. Il est identifié avec les mines à ciel ouvert. Filmé en plan rapproché poitrine, il se situe légèrement à droite de la ligne médiane qui sépare virtuellement le cadre en deux. Ainsi, à la gauche de l'image, au second plan, peut-on voir une colline éventrée et les différents niveaux d'exploitation du sous-sol. José Antonio García est la « voix de la mine » et ce à plusieurs titres. Il a connu l'époque des mines souterraines, en activité dans les périodes antérieures aux années 50, et la période des mines à ciel ouvert – celles que l'on voit derrière lui –. Il en a une expérience totale. Il est une voix qui embrasse le temps et l'espace, capable d'incarner son histoire au-delà de lui-même :

Y la verdad es que esta tarde para mí ha sido un día de tristeza recordando los días que he padecido, que ha padecido mi familia en la mina...

Malgré tout, au moment où il la profère, cette phrase reste peu compréhensible, étant donné que nous n'avons pas le référent auquel fait allusion « cet après-midi ». Pourquoi fut-il douloureux ? Nous allons rapidement comprendre que José Antonio García exerça également dans les mines souterraines. Malgré l'évidence de l'image (les mines à ciel ouvert), ses dires lancent le chapitre « mines souterraines ». À peine l'a-t-on vu, à peine a-t-il commencé à parler³⁸³, qu'au plan suivant son et image sont désynchronisés. D'une voix *in* nous passons à une voix qui n'est pas tout à fait une voix *off* puisqu'elle appartient à la diégèse. Nous connaissons son lieu d'émission, nous venons de le voir. Ce n'est pas une voix « laissée en errance à la surface de l'écran »³⁸⁴, plutôt une voix qui permet de creuser l'espace, de lui donner un sens. Alors que la caméra effectue un panoramique oblique (du haut vers le bas), en direction d'une grille ouverte, l'ancienne entrée d'une mine souterraine, sa voix est

³⁸³ « Soy de Palomar, soy alcalde de Portmán, lo llevo con mucho orgullo. Y la verdad es que esta tarde para mí ha sido un día de tristeza recordando los días que he padecido, que ha padecido mi familia en la mina, que cuando más falta me dejaron tirado como, como... una colilla se suele decir. »

³⁸⁴ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, « Essais », 1993, p. 18.

« acousmatisée »³⁸⁵. De là s'enchaînent des plans sur d'autres anciens mineurs, eux-mêmes à l'entrée de la mine. Sur ces images, c'est toujours la voix de José Antonio García que nous entendons. Ainsi, sa voix est celle des mineurs à l'image. Comme dans ses propos qui tendaient vers une généralisation, l'association entre une voix et plusieurs visages suit la même direction.

La voix de Luis Gudiño prend ensuite le relais de celle de José Antonio García. Entre les deux, une voix chantée. On reconnaît des accords de flamenco d'une chanson dont voici les paroles :

Tengo un hermano en la mina
Que malherío cayó
Que malherío cayó
Dejarme pasar por Dios
Que hierba del monte traigo
Y quiero curarlo yo.

La chanson, qui est un « taranto », variété de chant en lien avec l'histoire minière, prolonge les dires de José Antonio García ; elle associe la mine à la souffrance et la famille (José Antonio García disait : « esta tarde para mí ha sido un día de tristeza recordando los días que he padecido, que ha padecido mi familia en la mina »). Elle est strictement redondante par rapport aux propos tenus par le premier témoin et qui seront corroborés par les suivants : Luis Gudiño, Ginés González, Alonso Vicente et Bernardo Caparrós. Aussi le mot « hermano » est-il symbolique. La voix chantée donne matière à l'image. Elle unit les visages présents à l'écran. Puis un bruit vient introduire une pause, celui des bottes qui marchent dans les flaques. Ils sont dans une grotte. Ce bruit résonne avec les propos à venir de Ginés González qui rappelle que les mineurs travaillaient en espadrilles, trempées, cela va de soi. Luis Gudiño prend ensuite la parole alors que la caméra le suit alternativement en travelling avant ou arrière. Il ajoute aux souffrances d'autres souffrances : les nombreuses heures de labeur, les outils de travail rudimentaires, le mépris de la part des autres, les douleurs lombaires. À la suite de ses propos, le relais se fait à nouveau par les accords de flamenco qui donnent le rythme au montage d'images :

- Archive. PRP d'un homme bras levé. Un autre est derrière. Ensemble ils soutiennent un marteau piqueur.

³⁸⁵ « Accousmatisation : procédé dramatique consistant à nous transporter à un moment crucial de l'action dans un lieu extérieur ou éloigné, ou simplement à changer d'angle, ne nous laissant plus que le son pour imaginer ce qui se passe », Michel Chion, *L'audio-vision...*, op. cit., p. 241.

- GP des mains de la danseuse qui tape la mesure.
- Archive. GP de la roue du puits de la mine.
- Archive. GP d'un wagon de minerai qui monte par élévateur.
- Archive. Raccord. PM de deux hommes qui sortent un wagon de la mine. Le mouvement est accompagné par un panoramique gauche-droite.
- Archive. Raccord de mouvement et GP sur un wagon chargé.
- Archive. Raccord. Wagon vidé dans une cuve.
- PP de la danseuse.

Le montage d'images crée un écho entre les dires de Luis Gudiño et les images d'archives. Il y a encore une fois redondance. Elle n'est pas totale, l'image donne d'autres informations. Pourtant les recoupements sont évidents : utilisation pénible des instruments, chargement des minerais. La voix de Ginés González poursuit l'évocation des conditions de vie des mineurs, mais comme celle de José Antonio García précédemment, elle a cette capacité à se détacher de son lieu d'émission pour survoler des archives dont on ne connaît ni l'origine, ni la date. Il est d'ailleurs difficile d'associer les visages inconnus aux visages connus. La caméra balaye des visages, zoome. Mais pourquoi ? Tout fonctionne plutôt sur le mode de l'anonymat. Le « nous » qu'emploie Ginés González est celui de tous les mineurs. Ce qu'il décrit vaut pour José Antonio García, Luis Gudiño et les autres mais également pour ceux qui apparaissent sur les photos d'archives. On retrouvera dans ses propos l'évocation des mêmes souffrances : le temps de travail élevé, les longs trajets. Il y ajoute le salaire de misère et les conditions d'hygiène.

L'enchaînement du témoignage de Ginés González à celui d'Alonso Vicente et Bernardo Caparrós est particulièrement intéressant. Après la fin de l'intervention de Ginés González, sur un plan grand ensemble de la baie, le son *in* du ressac se fait entendre. Un plan plus resserré montre le bord de mer. Un raccord de son et de lumière est suivi d'un plan toujours plus resserré du mouvement de l'eau sur la grève. Enfin nous avons un plan moyen de deux chaises longues rouges en bois qui apparaissent là, au milieu de la baie, en retrait de la plage, par un effet de superposition de négatifs. Alonso Vicente et Bernardo Caparrós surgissent dans l'image de la même manière. Ce sont comme des spectres, des fantômes. Dans l'ordre, nous voyons cette baie, la mer puis la plage, lieux intemporels et matriciels, ensuite les chaises, puis eux et leurs voix. Ce ne sont pas des voix qui traversent le temps et l'espace mais bien des voix qui s'inscrivent dans un espace, la baie de Portmán, dont elles peuvent témoigner de l'histoire. L'association de ces images du ressac et de la mise en scène de leur apparition exprime tout à la fois la fragilité de leur position et la puissance de leur témoignage. La mer continuera son mouvement perpétuel d'avant en arrière, mais cette baie

est un lieu chargé d'histoire qu'eux seuls peuvent dire. En effet, c'est à partir cette position que leurs voix ont la capacité, comme celles de Luis Guidiño et de José Antonio García, de se transporter vers le passé. À la kyrielle des souffrances déjà évoquées, ils ajouteront les chaleurs écrasantes, la menace permanente de la mort pour soi et pour les autres, l'alcool aussi et surtout la maladie, la silicose en particulier, maladie respiratoire due au dégagement des poussières.

Avant qu'ils n'évoquent la mort, une série d'archives défile sur des images d'un cimetière. Elles évoquent celles d'un amateur. Les images tremblent. Elles ont beaucoup de grain. Et les couleurs semblent ternes. Des sons d'explosions qui pourraient évoquer les coups de grisous ont été surajoutés. La séquence termine par des archives de la sortie du puits qu'Alonso Vicente et Bernardo Caparrós contextualisent :

El minero que veía la luz del día cuando salía, como no, se metía y no sabía si iba a salir, o no iba a salir, o al verla, pos le daba por irse a la tasca, nos daba por ir a la tasca a beber vino a beber.

Le discours oral s'articule autour de la redondance, toujours. Le plan équivaut à « voici des mineurs qui remontent », les voix y ajoutent un point de vue subjectif.

Résumons-nous. La séquence intitulée « les mines souterraines » présente une forte cohérence du fait de son contenu. Chacun des locuteurs prenant la parole construit la mémoire de ce que furent les conditions de vie à la mine, l'ensemble constituant une sorte d'énumération à valeur totalisante. Tous le font en opérant un glissement permanent du particulier vers le général. Ils glissent du « je » au « nous ». Cette cohérence est augmentée par des effets visuels et sonores qui vont dans le même sens : nous voyons plus de visages que nous n'entendons de voix, car les « quelques » voix valent pour celles des autres – les présents dont on n'entend pas la voix ou simplement les morts, nombreux –. La musique, ici la chanson de flamenco, englobe à son tour cet ensemble, elle synthétise grâce à sa tonalité l'idée d'une souffrance et explicite la relation des mineurs : ce sont des frères de douleur. L'image, quant à elle, n'a pas pour fonction de montrer ou d'explorer l'espace, elle assume plutôt un rôle de répétition : parle-t-on de la mine, nous voyons une mine, évoque-t-on la mort, nous voyons des tombes, etc. L'ensemble dessine un tout très homogène. Tout s'emboîte de telle manière que la partie vaut systématiquement pour le tout, un tout qui serait les mines de la Sierra de Cartagena.

L'exemple de *Portmán* est sûrement le plus complexe de tous. Peut-être également est-il parmi les plus problématiques, l'usage des archives étant particulièrement foisonnant. Difficile, en effet, de situer l'origine des images et des sons qui y sont ajoutés. Les effets de redondance entre propos tenus et images priment sur l'exactitude de la concordance des temps et des lieux. La décontextualisation règne en maître au profit d'un ensemble thématique. Mais l'ambition du film était grande. Aborder tout à la fois plusieurs époques et plusieurs lieux interdépendants les uns des autres conduit vers des synthèses parfois approximatives, du moins au regard de celui qui scrute minutieusement les images.

2. Concordance des témoignages, l'exemple de *200 km*.

La constitution d'un « nous » peut se jouer encore à d'autres niveaux. Tous les films n'ont pas les mêmes rapports au temps ou à l'espace. Contrairement à *Portmán, a la sombra de Roberto*, qui rarement s'approche des espaces privés, entendus ici comme le cercle familial, des films comme *El efecto Iguazú* ou *200 km*. ont choisi d'inclure celui-ci à l'intérieur de la narration de manière à introduire un autre type de variation d'échelle. Ces films se sont essayés à d'autres structurations : au lieu d'une exploration horizontale d'une problématique, chronologique, ils ont préféré une exploration verticale, paradigmatique. Les films déclinent les conséquences de la fermeture de Sintel à différents niveaux. Les conséquences du chômage se font ressentir dans les foyers des ex salariés de l'entreprise. Femmes et enfants sont concernés. Voyons-en deux exemples avec *200 km*.

Lors d'une pause sur le long chemin vers Madrid, les caméras prennent le temps d'interviewer les femmes de travailleurs de Sintel qui, par ailleurs, ont décidé de les suivre lors de ce long périple. Nous sommes ici à cinquante minutes du début du film, possiblement dans le bar d'un village appelé Maello, entre Ávila et Ségovie. Cette séquence d'étape, comme il y en a de nombreuses dans le film, se compose de plusieurs segments : un plan sur un homme âgé qui vante les richesses de l'Espagne, comme s'il s'agissait d'un texte récité ; un ensemble de plans centrés sur une dénommée Isabel – chanteuse et cuisinière – qui incarne un certain esprit d'accueil, chaleureux et généreux ; l'échange entre trois femmes de travailleurs à propos de leur état d'esprit à l'intérieur d'un bar (logiquement le bar du village de Maello) ; un plan sur un homme qui témoigne également de l'impact du renvoi sur sa vie

familiale ; enfin, une série de plans sur un champ de blé agité par le vent, avec la voix d'Isabel acousmatisée.

L'ensemble est donc double : d'un côté la partie « accueil », laquelle s'assortit d'une dimension ethnographique – avec les plans du village, le détail de la recette, la chanson attachée à la ville de Maello, la danse traditionnelle, le bar, le son des cloches du village et les champs de blé – et de l'autre, la partie intime. Les deux dessinent des « nous » qui s'incluent les uns les autres à différents niveaux. L'insistance sur les détails de l'accueil permet de rendre compte d'un système de valeurs attaché à l'idée de tradition, au sens d'ancrage dans une culture et dans le sol. Il ne s'agit pas ici d'en faire un film conservateur mais plutôt d'y voir une opposition nette entre deux visions de la société. D'un côté, à l'image, dans cet enchaînement rapide de plans qui composent la séquence, se dégagent des valeurs de permanence dans le temps (la culture du blé, les cloches, les recettes, les chansons et les danses traditionnelles). Elles s'opposent à ce que Zygmunt Bauman nomme « la vie liquide »³⁸⁶ :

La « vie liquide » et la modernité liquide sont intimement liées. La « vie liquide » est celle que l'on a tendance à vivre dans une société moderne liquide. Une société « moderne liquide » est celle où les conditions dans lesquelles ses membres agissent changent en moins de temps qu'il n'en faut aux modes d'action pour se figer en habitudes et en routines. La liquidité de la vie et celle de la société se nourrissent et se renforcent l'une l'autre. La vie liquide, tout comme la société moderne liquide, ne peut conserver sa forme ni rester sur la bonne trajectoire longtemps.

Dans une société moderne liquide, les réalisations individuelles ne peuvent se figer en biens durables car, en un instant, les atouts se changent en handicaps et les aptitudes en infirmités. Les conditions d'action et les stratégies prévues pour leur répondre vieillissent rapidement et deviennent obsolètes avant que les acteurs aient une chance de les apprendre correctement. Il n'est donc pas conseillé de se fonder sur l'expérience avec l'idée de s'en remettre à des stratégies et des mouvements tactiques déployés par le passé : les essais passés ne peuvent prendre en compte les changements de circonstances rapides et le plus souvent imprévus (imprévisibles).³⁸⁷

Richard Sennett, que cite Z. Bauman, allait dans le même sens décrivant une situation qui est très exactement celle des travailleurs de Sintel :

Des entreprises parfaitement viables sont démantelées ou abandonnées, des employés capables mis sur la touche au lieu d'être récompensés pour la simple et bonne raison que l'organisation doit prouver au marché qu'elle est capable de changer.³⁸⁸

³⁸⁶ Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2013.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 7, 8.

³⁸⁸ *Ibid.*, page 57. Le passage est extrait de : Richard Sennett, *Le travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 67.

À ce changement permanent qui affecte profondément l'identité de ces travailleurs sommés de se reconverter ou d'accepter des « contrats poubelle » dans des « entreprises poubelle », de se déplacer dans l'espace au gré des offres d'emploi, avec femme et enfant(s), le film oppose la permanence, en particulier celle de la famille et du couple. Car c'est bien de permanence et dont il s'agit. Les trois « épouses » insistent sur ce point. La première dit :

...y al marido ponerle las pilas cuando tú estás con las pilas acabadas... que cuántas veces Santos ha estado ya con ganas de tirar la toalla, muchas veces, y yo sin embargo le dije pero bueno, nuestra dignidad nos la van a quitar estos desgraciados, de eso nada, aquí hasta el final, digo aquí estamos hasta el final y yo muchas veces lo he tenido que coger a Santos y...

La seconde renchérit :

Hubo una temporada que dije lo mismo prácticamente, que tiraba todo, que dejaba todo, por que es muy duro que...que... su mujer sí se iba a trabajar que él estaba... o sea que se sentía tan impotente de...y dije que ni hablar que basta ya... o sea que yo estaba allí para lo bueno y lo malo. Y es allí cuando te das cuenta si un matrimonio quizás se quiera o no se quiera. Ojo, es muy fuerte, es muy fuerte eso, muy fuerte, porque te han tocado hacer..., bueno no lo voy a hacer ahora delante de la cámara que no me gusta..., sudor y lágrima. Yo he llorado mucho, mucho, mucho, a escondidas de mi marido.

La troisième acquiesce tout en faisant écho aux propos des deux autres. On l'entend affirmer : « Yo también se lo dije... » et d'autres phrases à peine audibles. L'identité altérée est ici celle des maris, l'un ayant perdu sa dignité et l'autre se sentant impuissant. Ces hommes dont elles nous parlent ne sont pas préparés à « la vie liquide », car pour eux l'espace compte, ils ne font pas partie de ceux qui, taillés pour le changement, sont capables de se couler dans le mouvement permanent. Tel cet homme au dossard blanc, envahi par l'émotion :

La situación que tenemos todos es jodida, jodida porque teníamos una forma de vivir, un puesto de trabajo, que nos lo han quitado, nos lo han arrancado, y en fin, y pues la familia también, todo cambia, nos ha cambiado esto, ha cambiado la vida, me pasa también que gracias a nuestras mujeres, nuestros hijos, en fin... No me salen las palabras...

Son propos prolonge celui des trois témoins. Tous parlent de ce lien entre la perte de travail et la perte de dignité. Sûrement y a-t-il un jeu d'inversion entre l'image de cet homme qui pleure et de ces femmes qui prennent le relai de leurs maris épuisés moralement. L'une dit s'être cachée pour pleurer alors que lui pleure face caméra. La famille et le couple apparaissent comme une alternative à cette détérioration de l'image de soi. La chanson d'Isabel le met en évidence :

En el amor no hay razones,
y ni locuras tampoco,
solo hay unos corazones
que se buscan como locos,

llorando, por los rincones,
 y que tú eras como un barquito
 abandonado,
 yo te encontré a la deriva
 y tú eras como barquito
 abandonado

Cinématographiquement, les marques énonciatives de ce rapport d'inclusion sont beaucoup moins évidentes que dans *Portmán...* La relation de la première moitié de la séquence à la seconde n'est pas évidente. Tout ressemble plutôt à un micro épisode narratif avec « arrivée », « rencontre », « pause » et « départ ». Pourtant, il existe un rapport secret entre les éléments de la séquence. Cette métaphore qu'utilise Isabel du « bateau à la dérive » sied parfaitement aux portraits que ces trois femmes dressent de leurs maris. La chanson, chantée par une femme, Isabel, et qui désigne un être aimé qui pourrait être un homme en détresse, renvoie à chacun des intervenants autant que les propos de chacun renvoient à la chanson. Cette idée d'une concordance totale de chacun des éléments qui composent la séquence est soulignée également par l'image, en particulier lors du dialogue des trois épouses. Lorsque la première parle, elle est filmée en gros plan. Son regard désigne hors champ quelqu'un à sa gauche et quelqu'un d'autre en face d'elle. On entend en écho, comme nous le disions, celle de gauche dire « sí », « yo también se lo dije a Paco ». La seconde est filmée en plan rapproché poitrine depuis sa gauche et elle désigne par son regard la première à avoir parlé, laquelle réagit par des propos inaudibles pour nous. Mais son timbre de voix est reconnaissable. Au milieu de son intervention, après un *cut*, apparaît la troisième femme, celle d'un dénommé Paco, en train d'acquiescer, regardant alternativement à sa gauche et à sa droite, hors champ. Elle est filmée en plan rapproché poitrine de face. Le film compose ainsi une sorte de triptyque au sein duquel aucun des « panneaux » n'est central. Chacune affirme avoir dit la même chose à son mari. Les propos de l'une valent ceux des autres ; le visage de l'un vaut le visage de l'autre.

Ce jeu de répétitions et d'inclusions est peut-être une façon de conjurer le caractère diffus de la personne amplifiée. Le « je » isolé de ces trois femmes, de cet homme qui leur fait écho et de tous les témoins qui les précèdent et les suivent, trouve ici une cohérence dans la concordance de leurs points de vue et la construction d'un système de valeurs. Le « je » y perd de sa prédominance et de sa singularité. Pris dans un ensemble construit, le témoin individuel s'efface au profit d'une communauté d'esprit. Que savons-nous très exactement de ces femmes ? Qui sont leurs maris ? D'où viennent-ils ? Sont-ils même mariés ? Ont-ils des enfants ? Tout cela appartient à d'autres narrations, d'autres films, d'autres reportages,

d'autres romans, peu importe la forme. Ici leurs particularités sont abolies dans une suite d'images et de sons qui leur donne une autre dimension, une dimension collective.

3. *El Astillero* ou le vent de la discorde

Voyons maintenant l'exemple de *El astillero*, (*Disculpen las molestias*). Une des séquences du film exemplifie parfaitement ce que nous pourrions appeler un régime mixte du point de vue de la création d'une voix collective. La séquence mêle concordance et discordance. Les témoignages concordent, ils s'emboîtent parfaitement les uns dans les autres et les archives, redondantes, illustrent leurs propos. Mais ici, à l'inverse de *Portmán, a la sombra de Roberto*, l'objet du souvenir, le renvoi des plus jeunes, est un souvenir conflictuel. Plusieurs « nous » s'y entremêlent, celui des intérimaires remerciés qui se souviennent depuis le présent, celui de tous ceux qui les ont défendus en refusant de signer la proposition d'accord proposée par l'entreprise et celui des titulaires qui étaient pour la reprise du travail.

3.1. Une énonciation mixte

Le thème de la séquence (elle commence à 22 min 18s et termine à 34 min et 51s), celui qui va nous permettre de comprendre le travail énonciatif, est celui du renvoi des intérimaires. Il est annoncé par Fernando Aranoa lui-même. En interview face caméra, il se souvient d'être arrivé en compagnie de Jordi Abusada, à la fin du conflit qui opposait non seulement les travailleurs à l'entreprise mais également les travailleurs entre eux. Ainsi, le film prend-il soin, avant de faire intervenir les témoins et les images d'archives, d'abord d'annoncer l'épisode à venir et, en second lieu, d'attribuer ces images à Aranoa qui apparaît au cœur des archives – rappelons-nous que c'est Jordi Abusada qui avait en charge la caméra. Ainsi, l'énonciation est-elle dédoublée. Il y a celle qui est propre au film et celle qui est propre à Aranoa. Dans la série de plans qui composent la séquence, d'autres caméras traversent le camp, dont une qui éclaire brutalement plusieurs des locuteurs. Lors d'une intervention de Juan Manuel Martínez Morala, les brusques variations d'échelle des plans, les zooms avant et les zooms arrière, les jeux de contrechamp, mettent en évidence le procès énonciatif. Moyennant ces divers dédoublements, les images donnent l'illusion d'une présence attentive non seulement aux discours mais également à l'assistance. L'image construit un « ici et maintenant » que les différents intervenants préciseront.

Pourtant, il existe des hiérarchies. Toutes les images ne sont pas au même niveau, les unes dépendent des autres. Les images d'archives sont en effet enchâssées dans la structure de la séquence. Plus exactement, elles dépendent des propos des locuteurs qui organisent le souvenir. Chacun des locuteurs interrogés et filmés dans la salle municipale où eurent lieu les débats, déclenche une série de *flash-backs* à l'intérieur desquels on entend divers locuteurs plus ou moins identifiés. Ils sont alors mis à distance. Cette prééminence des témoins du présent sur les locuteurs du passé se manifeste par le pouvoir qui est donné aux voix du présent de se superposer à celles du passé. Ainsi, dès sa première intervention, la voix de David Saavedra survole les images. Au départ, le son *in* des archives est coupé, puis il est rétabli durant quelques secondes, le temps d'entendre le brouhaha dans la salle et de voir Aranoa parmi l'assemblée. Lorsque Xuan González se rappelle avec douleur mais très vaguement les affrontements qui eurent lieu entre ceux qui étaient favorables à la reprise et ceux qui ne l'étaient pas, sa voix se transporte également sur les images. Le son *in* des débats est cette fois définitivement coupé. Des personnes face à face, semble-t-il, sont en train de se disputer. Par ailleurs, les propos des locuteurs du passé ne sont jamais livrés seuls. Une musique de fosse les accompagne. Elle les module. Ainsi l'épisode n'est pas livré tel quel, il est rejoué à partir du dialogue entre les deux instances filmiques et du dialogue entre les différents locuteurs, ceux du présent et ceux du passé.

La structure de la séquence pourrait être schématisée ainsi :

- Énonciation filmique :** -Intervention de Fernando León de Aranoa : annonce la séquence.
-Premier témoin : **David Saavedra**. Sa voix se décentre.
- Énonciation mixte :** -Première série d'images d'archives (plans 213, 214, 215). Voix de David Saavedra sur les images et son *in*.
- Énonciation filmique :** -**David Saavedra**, nommé par un carton.
- Énonciation archive :** -Intervention d'un homme au tee-shirt noir qui lit un papier. Favorable à la reprise. Jeu de champ-contrechamp. Début de la musique *off*.
-Intervention de Juan Manuel Martínez Morala. Contre la reprise.
- Énonciation filmique :** -Second témoin : **Alejandro Ordiz** (nommé avant dans le film)
- Énonciation archive :** -Intervention d'un homme à la chemise violette. Contre la reprise.
-Intervention n°2 de Juan Manuel Martínez Morala. Jeux de contrechamp et de variation d'échelle des plans. Contre la reprise.
-Intervention d'Alfonso Piney. Jeux de contrechamp et de variation d'échelle des plans. Reprise de la musique. Contre la reprise.
-Intervention n°2 de l'homme au tee-shirt noir. Pour la reprise.
-Intervention n°2 de l'homme à la chemise violette. Contre la reprise.
- Énonciation filmique :** -Intervention de **Xuan González**, nommé par un carton. Zoom avant au moment de sa prise de parole.
- Énonciation archive :** -Intervention n°3 de Juan Manuel Martínez Morala. Contre la reprise.
-Intervention d'un homme situé en haut de l'assemblée, pull marron. Pour la reprise. Reprise de la musique.
-Intervention n°2 d'Alfonso Piney. Jeux de variation d'échelle des plans. Musique intermittente.
- Énonciation filmique :** -Intervention n°2 de **Xuan González**.

Énonciation mixte :	-Montage d'images d'« affrontements ». Voix décentrée de Xuan González. -Intervention n°4 de Juan Manuel Martínez Morala, de dos. Jeu d'amorces et de panoramiques. Contre la reprise. -Intervention d'un homme au pull vert, de dos. Pour la reprise. -Intervention n°5 de Juan Manuel Martínez Morala, de profil. Contre la reprise.
Énonciation filmique :	-Intervention n°3 de Xuan González .
Énonciation archive :	-Série de plans qui mettent en scène le moment du vote. Musique d'orchestre.
Énonciation filmique :	-Intervention n°2 de David Saavedra , nommé par un carton. Continuité de la musique d'orchestre. Voix décentrée.
Énonciation mixte :	-Plans mettant en scène l'entrée de Redondo, blessé pendant les affrontements, mais venu voter. Commentaires de David Saavedra. -Suite du vote. Fondu au noir sur le plan de l'assemblée avec en amorce l'homme au pull vert en train de recompter.
Énonciation filmique :	-Intervention de Ramón González « Turrón » , nommé par un carton, pour faire le bilan de l'événement.
Énonciation filmique :	-Intervention de Balbino Cano , nommé par un carton, qui fait le bilan de l'épisode précédent et lance la séquence suivante.

3.2. Les dires des témoins du présent

David Saavedra, Alejandro Ordiz, Xuan González (les intérimaires renvoyés après la signature de l'accord) accompagnés de Ramón González et Balbino Cano (les compagnons de Cándido et Morala) contribuent à donner forme à un micro récit cohérent. Chacun y ajoute sa pierre. David Saavedra donne le moment (« después de los 40 días de huelga »), il précise le lieu (« En este mismo salón de actos »), et définit l'objet du récit : voter pour ou contre le renvoi des intérimaires. Cette forme d'énoncé est celle qui sera la plus répétée : Alejandro Ordiz la répète, sous une autre forme, puis Xuan González, puis tous les autres à leur manière. Car c'est bien là l'essentiel de la séquence : comprendre les tenants et les aboutissants de ce vote. Or, pour ce faire, il fallait également préciser les acteurs en présence.

Là encore, David Saavedra dit l'essentiel : il nomme l'entreprise, l'adversaire, tout en s'incluant dans un « nous » qui comprend tous les grévistes. Cependant ce « nous » que désigne « todos los trabajadores » est moins évident qu'il n'y paraît. Parmi eux figurent les affiliés à Comisiones Obreras et UGT, désignés explicitement par Ramón González comme les traîtres, du moins dans leur grande majorité. Il y a également ces « pères » qui ont trahi leurs propres « fils », fils de chair ou compagnons plus jeunes qu'ils ont contribué à former. Ceux-ci sont désignés à plusieurs reprises par Xuan González, qui insiste sur la dimension filiale de la relation entre les différents travailleurs.

Ce récit commun est marqué par une subjectivité commune. À propos des traîtres – les affiliés à CC.OO et UGT –, David Saavedra déclare qu'ils sont tombés dans le piège de l'entreprise (« CC.OO y UGT entraron allí al trapo ») ; Alejandro Ordiz sous-entend qu'ils ont été individualistes («...intentar que hubiera trabajo para todos, no para unos pocos. ») ; et Juan González, toujours à travers la parabole du vote en faveur de son renvoi émanant de son propre chef, les désigne comme des irresponsables : ils n'ont pas simplement contribué au renvoi des intérimaires mais bien à la fermeture du chantier naval («...estás votando el echar un compañero a la calle, no uno sino echar a trescientos compañeros a la calle »).

3.3. Effets de connivence

Ces éléments d'évaluation présents dans les discours des différents témoins du présent permettent d'apprécier leur parfaite connivence avec les intervenants défavorables à la signature de l'accord. Chacun d'entre eux va donner un contenu plus précis à ces critiques qui sont adressées *a posteriori* aux « traîtres ». Juan Manuel Martínez Morala, en fin tacticien, apparaît comme celui qui essaye de retourner les indécis. Par deux fois on l'entend dire qu'il veut avant tout autre chose lire la proposition d'accord, la décortiquer, l'analyser pour pouvoir en débattre (« yo digo : debatamos el documento, lo quitamos del medio y luego votamos » ; « Yo quiero discutir el documento con todo el mundo. Porque el sábado había la mitad de gente que hay aquí igual. Hay que debatirlo con todo el mundo. Se repartió en la asamblea el documento a todo el mundo. Igual llegamos a la conclusión de que no hay que votar. »). En fin contradicteur, il est également capable de démystifier les discours vaguement conciliateurs de l'homme au pull vert ou de celui qui est situé en haut de l'assemblée, tous deux préconisant la reprise du travail comme préalable à toute discussion. Il leur rétorque qu'il est malaisé de négocier s'il n'y a plus personne en face ni rien à négocier (« Cuidado, cuidado que todos hablamos de querer negociar, pero si está firmado ¿qué negocias? ¿quién negocia? »). Par là il donne un « visage » aux faux conciliateurs et met à jour la tactique de l'entreprise qui consiste à diviser pour mieux régner. Cet argument est répété par tous : par l'homme à la chemise violette qui regrette de voir le Comité d'entreprise déchiré entre le pour et le contre et qui se souvient que ces divisions ont déjà eu lieu par le passé ; par Alfonso Piney qui se rappelle, lui, qu'en d'autres temps un membre de Comisiones Obreras les avait défendus ; et bien sûr par Juan Manuel Martínez Morala, qui donne une autre portée à ces divisions, exactement comme Xuan González. Il annonce, en 1999, puisque c'est la date à laquelle s'est déroulée l'assemblée, ce qui a effectivement eu lieu quelques années plus tard. Après avoir renvoyé les intérimaires, divers plans sociaux ont été mis en place, parmi ceux-ci la mise-à-pied des plus

âgés, prélude à une fermeture totale et à la vente des terrains qu'il désigne comme la Osa, c'est-à-dire le Muelle de la Osa, précisément où se trouvent aujourd'hui les immeubles d'habitation de verre.

Parfaite connivence, donc. Il y a redondance entre les propos des témoins du présent et les locuteurs du passé. Les deux forment un « nous » cohérent et solide.

3.4. Timides dissonances

Le film laisse cependant un espace aux autres, ici à ceux qui ont signé l'accord. Leur voix est plus en retrait. Ils sont trois à parler et leurs interventions sont quantitativement moins importantes. Par ailleurs, ils ne bénéficient d'aucun soutien, en termes énonciatifs. Leurs propos sont insérés dans cet ensemble massivement orienté vers leur remise en cause. C'est là toute la limite de la démonstration et peut-être une de ses failles car se loge à cet endroit précis une incompréhension. Une position est construite pour nous faire percevoir que les partisans de la poursuite du mouvement avaient raison. Depuis le présent d'énonciation du film, soit 2007, les intérimaires renvoyés disent à quel point dès 1999 Juan Manuel Martínez Morala et les autres avaient raison, le renvoi des 90 intérimaires était le prélude à celui de 200 autres salariés. Il y a redondance.

Pourtant, c'est le vote en faveur de la réouverture qui a gagné. Or, d'un strict point de vue narratif, deux arguments expliquent ce vote : d'une part le refus de la violence et la peur qu'il y ait un mort et d'autre part l'argument de la peur d'une fermeture immédiate (« no eché dos mil horas extraordinarias gratuitamente para levantar el astillero, y reducir a cuatro millones de pesetas para que me cerréis el astillero»). Leurs arguments sont en nombre très limités et leurs interventions sont très courtes.

Les efforts pour donner la parole à l'adversaire sont minimes. Quelque chose est resté soit hors champ soit tout simplement non dit. Le documentaire refuse cette incursion, peu courante, au demeurant, du côté des arguments individualistes, ceux qui laisseraient apparaître un sentiment de peur pour eux, pour leurs familles, pour l'avenir ou encore pour leurs situations sociales. Dans le domaine de la fiction, seul les frères Dardenne en ont fait le thème exclusif de *Deux jours, une nuit* (2014). Ce drame est un inventaire minutieux de toutes ces raisons qui font renoncer à se battre ou, pour le moins, à se solidariser. Il insiste sur la culpabilité d'abandonner les autres pour se sauver soi, sa famille, son avenir et sa situation sociale.

El astillero (Disculpen las molestias) n'est pas allé sur ce terrain-là, par manque de matériel peut-être, ou peut-être également car ce n'était pas le sujet. Dans cette perspective, on pourrait alors avancer que cette parole de l'Autre n'ouvre pas à la contradiction. Elle n'est pas le premier ou le second terme d'un affrontement dialectique. Elle est un faire-valoir destiné à mettre en lumière ce « nous » d'une communauté défaite mais solidaire.

La musique d'orchestre que l'on entend par intermittence lors de la séquence permet d'aller dans ce sens. Musique d'harmonica lente en mode mineur, elle introduit un profond sentiment de mélancolie. Or, on le sait, la mélancolie découle d'une perte, d'un deuil qui ne s'est pas fait. Elle se déclenche précisément sur les propos de l'homme au tee-shirt noir puis, indistinctement, on l'entend sur les propos des témoins du présent ou du passé, qu'ils soient pour ou qu'ils soient contre. Elle n'a donc pas de rapport direct avec les propos de tel ou tel locuteur mais bien avec la situation globale. Là, dans cette salle municipale, en ce jour de 1999, lors de ce vote, quelque chose s'est brisé que, pourtant, le film tente de récupérer. Il tente de récupérer la voix de Cándido et Morala, incarnation d'un « nous » identifié à un esprit de fronde.

Chapitre 6 :

Montage concordant, montage discordant : la phase dialectique

Le « nous » est construit, nous venons d'en avoir un aperçu. Décontextualisée, la parole de l'un entre en résonance avec la parole d'un autre et d'un autre encore. Tout ce que l'on perd en informations sur les locuteurs et leurs scènes d'énonciations est gagné en cohérence globale. Le « je » se dilue dans le « nous » par un jeu de correspondances et de répétitions – parfois très évidentes, parfois plus subtiles –. Chaque fois, nous y avons vu un rapport d'emboîtement et d'inclusion. La parole des uns vaut celle des autres, les propos des uns complètent ceux des autres et ensemble, collectivement, ils définissent une identité, dont les frontières sont malgré tout instables.

Mais il existe une autre façon de faire exister le « nous » : au lieu d'être constitué, construit sur la base de l'existant, à partir d'un fil conducteur, il est la résultante d'oppositions. Il est par essence dialectique. Il appartient au troisième temps du processus de contradiction. Il n'est envisageable que sur les bases d'un affrontement de points de vue. Évidemment, ce « nous » découle des propos tenus par les divers acteurs des films. Pourtant, il n'existe pas. Il est comme un horizon lointain, peut-être inatteignable. Ainsi requiert-il beaucoup plus la collaboration du spectateur, son intromission dans les débats. Malgré tout, ce « nous » peut être plus ou moins suggéré. Dans le film de M. Martí, par exemple, des pistes sont indiquées, les chemins sont balisés.

La constitution d'un « nous » comme horizon, comme projection vers le futur, ne peut se jouer qu'à une échelle importante, souvent celle du film lui-même, car il requiert du temps pour advenir. L'opposition frontale de deux points de vue contradictoires ne saurait garantir son existence. Ce que nous avons appelé, à la suite de Karine Masasa, l'argumentation *ad hominem* ne saurait créer cet horizon. Au contraire, elle est facteur de brouillage. En l'absence de référent explicite ou de preuve, les propos sont équivalents. Il en résulte un dialogue de sourds, peut-être même une cacophonie. Il revient au film de construire un agencement susceptible de faire émerger un autre point de vue.

1. *Portmán, a la sombra de Roberto, impasses et solutions*

Portmán, a la sombra de Roberto n'est pas une enquête journalistique ou du moins ne l'est-il que jusqu'à un certain point. Le film suppose une enquête, cela va de soi. Cependant il diverge de cet exercice en ceci qu'il n'a pas pour but unique de prouver, documents à l'appui, les agissements de chacun. Le film est moins un examen systématique des pièces qui composeraient un dossier (possiblement exploitable par la justice) qu'une cartographie d'un espace au sein duquel coexistent des intérêts divergents qui pourtant pourraient coïncider. Ce n'est pas une enquête à charge mais un nœud de contradictions en attente d'être démêlé.

1.1 La carte et le territoire

Le lien avec la cartographie est explicité dès l'entame du film. En effet, à peine la lumière se fait-elle sur l'écran que nous apercevons très rapidement une carte ancienne de l'Europe. L'iris se ferme en partie, un texte apparaît qui nous situe géographiquement : Cartago Nova, c'est-à-dire Cartagena, dans la province de Murcie, sera le lieu de focalisation de l'enquête. La caméra se déplace sur la carte jusqu'à zoomer sur la Péninsule Ibérique. L'iris s'ouvre à nouveau, brièvement. Le texte précise le lieu en même temps que le zoom cible la baie de Portmán. Ensuite, nous avons à nouveau une fermeture partielle de l'iris, un zoom sur un endroit de la carte et une réouverture de l'iris sur la côte orientale de la Péninsule. Le texte, cette fois, désigne la zone au moyen des composantes qui ont déterminé son histoire : la *sierra* (lieu d'extraction du minerai), la baie (lieu de connexion permanent avec le monde alentour), l'exploitation minière (cœur de l'activité économique durant des siècles). Les cartons qui suivent se succèdent sur une image floue de la carte. La caméra continue de zoomer mais le diaphragme ne s'ouvre plus. Tout se passe comme si le territoire à l'époque moderne était encore à cartographier, à déchiffrer, le désastre écologique commencé à l'aube des années 50 oblige à une redéfinition d'un espace qui était jusque-là lisible.

Le film se fait carte. Une carte d'un genre particulier, puisqu'il s'agit tout à la fois de se repérer dans un espace complexe et de définir les relations que chacun des « acteurs » du film entretient avec ce même espace. Les cartons y contribuent. Chacun des témoins, à l'exception de la dernière personne à intervenir, lorsqu'il apparaît à l'image se voit identifié par son nom, prénom puis, selon les cas, par sa fonction officielle, sa fonction professionnelle

ou son origine dans le secteur. Les témoins ne sont pas moins de 18. Nous les avons classés par ordre d'apparition dans le film :

1. **José Antonio García**, Alcalde de Portmán, minero retirado.
> Filmé avec les mines à ciel ouvert au second plan.
2. **Luis Gudiño**, Minero jubilado.
> Filmé dans la mine souterraine.
3. **Ginés González**, Minero jubilado.
> Filmé devant sa barraque.
- 4/5. **Alonso Vicente** et **Bernardo Caparrós**. Mineros jubilados.
> Filmés sur la plage de Portmán.
6. **Miguel Martínez**, director ejecutivo Portmán Golf S.A.
> Filmé en différents endroits qui ont en commun de mettre en relief les équipements de l'exploitation des mines à ciel ouvert (camion benne, pompes à essences, etc.)
7. **Federico Vélez**, Federo, maestro de flotación en lavadero Roberto.
> Filmé dans les lavoirs en ruine.
8. **Miguel Ángel Estévez**, Profesor Universitario, Ecologistas en acción.
> Filmé sur ce qui était l'ancien port de Portmán, la baie au second plan.
9. **Julio Mas**, Vicepresidente Greenpeace España, 1988 – 2000.
> Filmé de nuit dans un lieu non identifiable.
10. **Carmen Soto**, Vecina del Llano, Secretaria General secciones locales UGT y PSOE.
> Filmée en intérieur, vraisemblablement dans la maison de quartier du village, symbole de la résistance contre Portmán Golf S.A.
10. **Juan Ernesto Peña**, Vecino del Llano, Farmacéutico.
> Filmé sur les hauts du Llano del Beal, là où se concentre la pollution issue de l'entassement de déchets toxiques.
11. **Manuel Robles**. Submarinista.
> Filmé en compagnie d'autres plongeurs, sur son zodiac, la baie au second plan.
12. **José López Fernández**, Minero jubilado.
> Filmé chez lui, la baie au second plan.
13. **Alfonso García**. Presidente de Portmán Golf. S.A.
> Filmé dans ses bureaux.
14. **Cándido González**, cura párroco de El Llano del Beal.
> Filmé devant « La Cabaña ».
15. **Luiz Martínez**, Presidente Comité de empresa Portmán Golf s.a., secretario general federación regional de minería UGT Murcia.
> Filmé en deux lieux différents.
16. **Carmen Samper**, Vecina del Llano.
> Filmée chez elle.
17. **Antonio Carrasco**, Presidente asociación vecinos del Llano.
> Filmé aux côtés du curé, devant « La Cabaña ».
18. **Anonyme**, Vecina de Portmán.
> Filmée dans la rue.

Les cartons sont fondamentaux, au même titre que les lieux dans lesquels ont été filmées les interviews. Les éléments visibles ou audibles aident à la configuration d'une situation d'énonciation au caractère symbolique. L'enjeu est fondamental : les témoins parlent de faits vérifiables, ils donnent des chiffres, ils citent des noms, ils mobilisent des faits qui se sont passés en des circonstances bien précises. Aussi, la perte irrémédiable du contexte réel d'énonciation des locuteurs oblige-t-elle à tisser autour d'eux un réseau de signes susceptibles

de les situer dans l'espace et dans le temps. C'est le rôle de ces éléments iconiques de second plan et des cartons.

1.2. Le rôle des absents

Mais, le plus intéressant se trouve peut-être dans les vides et les non-dits. Nombre des intervenants masquent des absents. Miguel Martínez et Alfonso García sont des façades. Le vrai protagoniste de l'affaire, c'est Peñarroya. De la même manière, Greenpeace masque la bataille qui s'était jouée au niveau européen, suite à l'entrée de l'Espagne dans le Marché Commun. Ce sont les absents qui génèrent l'ensemble des affrontements. Peut-être sont-ils aussi ceux qui rendent possible l'émergence d'un « nous ».

Car toute l'affaire se situe dans ce nœud que représente le début de l'exploitation des mines à ciel ouvert dans le contexte du premier tiers de la dictature franquiste. Peñarroya, entreprise française aux multiples ramifications partout dans le monde, se vit concéder les permis d'exploitation par les différentes administrations successives. Or, ni l'un ni l'autre n'apparaissent dans le film : aucun représentant de Peñarroya et aucun de l'administration. Pour ce qui est de cette dernière, il convient de corriger cette affirmation péremptoire. Le caudillo, Cristina Narbona, secrétaire d'État à l'écologie et le président de la Communauté Autonome de Murcie, Carlos Collado Mena, sont présents dans le film. Mais ils le sont en temps qu'images médiatiques. Leur responsabilité, à l'inverse d'Alfonso García, n'est pas mise frontalement en cause. L'État et l'entreprise, qui sont à l'origine du désastre, se dérobent.

L'État est tout simplement absent. La justice l'a condamné mais il n'a engagé aucun moyen dans la régénération. La multinationale c'est le vide, ce sont ces hangars, ces machines, ces tapis, ces cheminées, ces lavoirs, ces pompes à essence, ces camions laissés à l'abandon. Peñarroya n'est visible qu'en négatif. Tout a été vendu, pour une somme

symbolique, dit l'un des témoins du film, parce qu'ils avaient peur qu'on les fasse payer³⁸⁹, affirme Luis Martínez au journal *El País*³⁹⁰.

Peñarroya et l'Administration sont identifiées comme sources du problème mais elles sont inatteignables, d'où au cœur du film un réseau d'oppositions qui renvoie en permanence à elles. Par exemple, Miguel Martínez, qui représente, avec Alfonso García, la société Portmán Golf S.A., actuelle propriétaire des terrains et des installations, s'oppose à Miguel Ángel Estévez, présenté comme « profesor universitario », membre de « Ecologistas en acción », et qui montre un positionnement proche de la secrétaire d'État à l'écologie, Cristina Narbona. Les premiers affirment que ce n'est pas à une entreprise de payer, étant donné que c'est l'administration qui a concédé les permis d'exploitation ; les seconds affirment au contraire que, si l'administration est bien responsable, le contribuable ne pas payer l'ensemble des dégâts. L'entreprise doit elle aussi mettre la main à la poche. Les points de vue divergent. En revanche, Peñarroya et l'État sont désignés comme coresponsables. Miguel Martínez affirme en ces termes que :

Peñarroya estuvo trabajando hasta prácticamente hasta el año 88. Arrojó más de 70 millones de toneladas de estériles. Anegó completamente la bahía, pero *todo lo hizo con una concesión administrativa* que se le concedió por el ministro de aquel entonces y que curiosamente, luego ese ministro fue presidente del Consejo de administración de Peñarroya.

Cristina Narbona considère pour sa part que :

Posiblemente no debería de pagarla (la regeneración de la bahía) el conjunto de los españoles sino la empresa que en su momento causó los depósitos que han transformado la bahía de Portmán en una especie de gran vertedero. Pero los jueces dictaron sentencia, y la justicia estableció que la empresa no tenía culpa sino que en su caso eran las administraciones las que no habían actuado correctamente. Vigilando lo que la empresa hacía.

Et Miguel Ángel Estévez de confirmer :

El problema fundamental es ¿quién paga esto? Es que estamos hablando que el que contamina paga, el que contamina paga..., pero realmente esto es un desastre que ha convertido pues un área enormemente importante de alta calidad como esta bahía que es el Portus Magnus, no, el gran puerto, que tenía este cemento de la costa, en un basurero, y esto ha tenido unos

³⁸⁹ Ce débat sur les responsabilités de l'État et de l'entreprise a pour origine l'entrée de l'Espagne dans la Communauté Européenne. Celle-ci a en effet adopté le principe du pollueur-payeur, lui-même défini par l'OCDE. En vertu de ce principe Peñarroya était responsable. Une fois l'entreprise disparue, vendue à Portmán Golf S.A., tous se sont retournés vers l'État qui lui-même s'est retourné contre Portmán Golf S.A., qui, pour ce qui était de la pollution de la baie, n'était pas responsable.

³⁹⁰ Rafael Méndez, « La bahía más tóxica del Mediterráneo », *El País*, 7/11/2010. <https://elpais.com/diario/2010/11/07/sociedad/1289084404_850215.html> [consulté le 04.06.2018].

causantes, y lo que nosotros no queremos es que únicamente sea el dinero público el que participe de esta restauración.

1.3. Oppositions sans fin

Les autres exemples d'oppositions vont strictement dans le même sens. Le problème du prix de vente des installations de la Peñarroya est présenté sous la forme d'une série de témoignages discordants. Au centre de l'opposition, cible apparente de toutes les attaques, Alfonso García, directeur de Portmán Golf S.A.

À peine affirme-t-il que la reprise du passif de Peñarroya et que l'achat des terrains leur a coûté beaucoup d'argent que les propos du maire de Portmán, José Antonio García, démentent ces chiffres : selon lui l'entreprise et les terrains ont été acquis à des prix sacrifiés. Alfonso García affirme :

Nosotros nos comprometimos a que no se cerrara, pos entonces a todo el mundo le vino muy bien, a las autoridades, a los sindicatos, a todo el mundo le vino muy bien de que nosotros fuésemos una continuidad de Peñarroya y se pudieran seguir explotando las minas, nosotros contábamos con que la... ese pasivo que tenía la minería, si ganábamos bien, si ganábamos y no perdíamos 10 o 20.000.000 de pesetas mensuales, eso, podíamos soportar esa carga a cambio de seguir trabajando tanto la minería como ir urbanizando la parte de Portmán, que era una de las cosas que nosotros teníamos previsto hacer.

José Antonio García conteste ses allégations :

Estos señores que se quedaron con la empresa de Peñarroya, por 200.000.000 dicen, 200.000.000, que yo la verdad, para mí, es una cantidad aberrante cuando se quedaron con 200.000 hectáreas de terreno y la máquina que yo llevaba en sí valía 110.000.000 de pesetas, pues no sé. No sé lo que pasó.

Sûrement José Antonio García est-il près de la vérité. D'après l'article de *El País* précédemment cité, les prix de vente se situeraient aux alentours d'une peseta le mètre carré³⁹¹. Mais cet achat à perte supposait d'autres compensations. Elles sont évoquées grâce au témoignage d'un anonyme :

La mina Regente la compra Alfonso García en 12.000.000. de pesetas y en vez de expropiársela para construir un vertedero le van a pagar 1.000.000.000 en 30 años. El primer año de alquiler ya supone un coste para Cartagena de 30 millones. O sea tú compras una cosa 12.000.000 y se la alquila al ayuntamiento en 30.000.000 millones el primer año. En concepto de alquiler y en concepto de (...) basura ese señor va a sacar 1.000.000.000 de pesetas.

³⁹¹ *Ibid.*

Ainsi, l'ancienne mine Regente, située sur la commune de El Gorguel, a été vendue par Peñarroya pour 12.000.000 de pesetas. Devenue décharge elle sera louée à la mairie de Cartagena. Au-delà de l'opposition des chiffres plane encore et toujours d'un côté Peñarroya et de l'autre l'État dans ses différentes incarnations, régionale, ici.

L'opposition entre les mineurs de l'ancienne Peñarroya devenue Portmán Golf S.A. et les habitants de Llano del Beal reprend le même principe. D'un côté les différents habitants du village (Cándido González, curé de Llano del Beal, Carmen Soto, Secrétaire générale des sections régionales d'UGT et du PSOE, Juan Ernesto Peña, pharmacien et Carmen Samper) et de l'autre Luiz Martínez, président du Comité d'entreprise Portmán Golf S.A., Secrétaire de la Fédération Régionale des Mineurs, section UGT Murcie, qui incarne à lui seul le point de vue contraire. Les habitants de Llano del Beal dénoncent d'une seule voix la menace que représentaient les déchets toxiques et la poursuite de l'exploitation des mines à ciel ouvert et ce, dans un contexte d'épuisement des filons de minerais. Ils affichent également la fierté de s'être opposés comme un seul homme à l'entreprise et à l'État, décidés à les déloger. Luis Martínez, quelque peu esseulé dans cette partie, nie les nuisances sonores, nie que les mines aient pu menacer les habitations au motif que Portmán Golf, propriétaire des logements, ne serait pas allé contre ses propres intérêts, il nie le conflit. Il nie tout en bloc. En revanche, assez étrangement, avec Cándido González, le curé du village, ils désignent tour à tour l'Administration et l'entreprise comme responsables. Luis Martínez avance l'explication suivante :

Yo, todavía tengo la impresión que alguien, no sé quien y si algún día este programa lo ve, pueda saber, que razón llevaba, alguien puso al Llano como barrera insalvable para cerrar la actividad minera. Algún irresponsable de la Administración hizo esto sin tener alternativa, dijo 'cierro la mina' y luego todos han ido dándose cuenta que se cometió el error de cerrar la mina alegremente sin haber buscado alternativas a este municipio de la Unión y al propio Llano.

Il est prudent. Il utilise un pronom indéfini, mais il désigne malgré tout l'Administration. Cándido González complète :

Después, qué pasó, que hubo que cerrar la mina, hubo que cerrar la explotación, pero ¿fue por causa de que el pueblo no se movió? No. Fue porque ellos económicamente no les interesaba, no tenían competencia con la minería de Asia, que ponía el mineral mucho más barato y todo más barato, y cerraron porque quisieron.

Le « ellos » désigne Portmán Golf S.A. car c'est bien cette entreprise qui a décidé l'arrêt de l'activité minière. Cependant, cet arrêt était déjà programmé par Peñarroya elle-même, qui a

utilisé Portmán Golf comme société écran pour disparaître et Portmán Golf S.A., société immobilière, avait déjà en projet de réhabiliter cette partie de la Sierra de Cartagena.

1.4. Lignes de fuite

Chacun des « je » dit « nous », désignant soit un groupe constitué, soit une localité, soit une entreprise, s'adressant à un « tu » que l'on devine mais qui est resté dans l'ombre, en position de faire-valoir. Ces locuteurs multiples, dont la parole nous est en quelque sorte rapportée, apparaissent au sein d'une structure qui les englobe. La première trace de sa présence sont les effets de concordance entre personnages, propos des personnages, lieux d'interviews et cartons fournisseurs d'informations, lesquels corroborent le tout. Le second est le montage, qui crée soit des concordances soit des discordances. L'ensemble configure cette carte complexe d'intérêts divergents. Mais surtout, l'ensemble des énonciateurs désignent deux absents qui occupent la position de non-personne – le « il », le « ils » ou le « on », maintes fois évoqués dans les propos de chacun –. L'administration et Peñarroya sont deux points de référence des discours et deux points de référence dans la structure énonciative à partir desquels des points de fuites sont possibles. Tout converge vers eux. Cependant, le film n'étant pas une enquête mais une réflexion sur la dimension collective du désastre, immédiatement se produit un phénomène de diffraction. Différentes directions nous sont signalées.

Ainsi Miguel Martínez, directeur exécutif de Portmán Golf S.A., peut-il dire avec une pointe de sarcasme, quelque peu désabusé :

El pueblo hizo bien en desconfiar, hizo bien en desconfiar, pero no sabemos qué hubiera pasado si los trabajadores de Portmán Golf y los vecinos del pueblo de El Llano se hubieran unido para ir a la administración a exigirles la construcción de un pueblo, no lo sabemos, porque eso no ha llegado a producirse nunca. Siempre los vecinos actuaban por un lado y los mineros actuaban por otro.

Le « nous » qu'il emploie ici est plus vague que jamais. Est-ce une forme impersonnelle qui vaut pour l'ensemble des habitants de la Sierra de Cartagena ? Est-ce un « nous » qui désigne Portmán Golf S.A. ? Miguel Martínez revient sur le passé pour formuler une hypothèse invérifiable, celle de l'union des travailleurs de Portmán et des habitants de Llano del Beal. Il s'agit là d'une ligne de fuite possible. Le locuteur émet un « nous » qui dépasse les autres. Le film, certes, délimite des ensembles mais il en suggère d'autres, aussi irréalistes soient-ils. La proposition de Miguel Ángel Estévez est sûrement de celles-là :

Yo creo que es obvio, que la población de Portmán, la población de la Unión necesita de revulsivo económico importante, y yo creo también que hay que restaurar la bahía, restaurar la bahía y no solamente la bahía, porque la bahía al fin y al cabo, esto que vemos ahora mismo, es solamente una parte del proceso de producción minero, la otra parte es la sierra, el estrecho, el llano del Beal, etc. El problema es que los del Llano deben resolverse igual como se resuelve la bahía, y ese es el concepto que tenemos de unión de la sierra y de la bahía.

Le jeu des pronoms est significatif. Miguel Ángel Estévez dit « je », il donne son opinion. Mais cette opinion est en réalité celle d'un « nous », Ecologistas en acción, qui se définit comme un groupe pratiquant une écologie sociale³⁹², lequel suggère une union de l'ensemble des territoires de la Sierra de Cartagena, en opposition à un modèle exclusivement basé sur le développement urbain. Cet autre « nous », englobant, n'existe pas. C'est un possible, *a priori* plus plausible que le « nous » suggéré par Miguel Martínez, car tourné vers le présent (« la población necesita un revulsivo económico » ; « hay que restaurar la bahía », etc.). Pourtant reste la question du « Qui paye ? », préalable à toute union.

2. 200 km. : dissociation du geste et de la parole

Il existe quelque chose d'inquiétant dans la dissociation du corps et de la parole. En l'absence de corps, la parole flotte sur les images. La voix, seule, a quelque chose d'une âme en peine. Le corps n'est plus et la parole continue de se faire entendre, transcendant le temps et déjouant la rationalité. Mais l'inverse, c'est-à-dire le corps détaché de la parole, n'en est pas moins inquiétant. Paroles et gestes au sein de l'image entretiennent un lien solide. Le film, qui résulte de l'agencement de l'une et de l'autre, renforce encore ce lien. La parole est consubstantielle au geste et le geste en lui-même ne saurait être compris sans le relai de la parole. L'un épouse l'autre. L'un justifie l'autre. Ensemble ils sont la manifestation d'une volonté. La mise en mouvement des corps est issue d'un projet planifié chronologiquement, articulé dans l'espace et pensé idéologiquement. Il donne corps à une idée et l'idée prend corps dans ce mouvement. La marche n'aurait eu aucun sens sans la formulation d'un projet d'opposition. De la même manière, le projet d'opposition trouvait son sens dans la mise en marche des travailleurs de Sintel (ils restaient visibles, revenaient sur les lieux mêmes de la trahison, pour le 1^{er} mai, dans le but de dénoncer CC.OO).

³⁹² « Ecologistas en Acción es una confederación de más de 300 grupos ecologistas distribuidos por pueblos y ciudades. Forma parte del llamado ecologismo social, que entiende que los problemas medioambientales tienen su origen en un modelo de producción y consumo cada vez más globalizado, del que derivan también otros problemas sociales, y que hay que transformar si se quiere evitar la crisis ecológica. » Extrait du texte de présentation de l'association. Pour plus de détails, voir leur site internet : <<https://www.ecologistasenaccion.org>>.

200 km., au-delà du témoignage sur la marche de protestation, est une exploration de cette association entre geste et parole et de sa brusque dissociation. Car tout au long du film, se font jour, au fur et à mesure de la narration, les manifestations d'un débordement. Souvent le geste est sur le point de prendre le pas sur la parole. Le film enregistre l'énervement, la perte de patience, l'incompréhension, l'irritation, la nervosité : autant de manifestations d'un trop-plein qui menace à tout instant d'éclater. Il y a constamment la menace verbale d'un geste ou encore des gestes de menaces, contenus. Les deux s'associent dans l'insulte, attaque verbale lancée à distance, accompagnée d'un geste encore réprimé. Mais l'écart est maintenu. Si la parole agresse, elle reste le substitut à un geste brutal qui aurait d'autres conséquences. Le cri contient le geste.

La première séquence du film illustre parfaitement cette connivence du geste et de la parole. En termes chronologiques nous sommes au moment où les travailleurs de Sintel, après 8 jours de marche, confluent vers la partie Nord de la Castellana. Là, ils sont arrêtés par la police qui leur défend de poursuivre vers la place de Cibebes, lieu des manifestations du 1^{er} Mai. Tout cela est résumé en quatre plans successifs : les trois premiers montrent les marcheurs de dos, filmés à chaque fois en travelling avant, caméra à l'épaule, le quatrième les filme de face marchant vers la caméra, immobiles. Lorsqu'ils arrivent à son niveau, elle opère un panoramique vers la gauche et filme le cordon policier qui forme une barrière les empêchant de poursuivre. Cette arrivée au milieu des policiers est répétée à quatre reprises, selon un dispositif quasi identique : plan moyen sur des groupes en train de traverser à un passage piéton, son hors-champ des applaudissements de ceux qui sont déjà arrivés, et fin du trajet vers l'allée centrale de la Castellana, encerclée de policiers. Le message est clair : la barrière policière contient le flux des marcheurs de manière à le réorienter. Ces deux actes antagonistes, marcher, s'arrêter, trouveront rapidement leur formulation verbale dans le dialogue de sourds qui clôturera ce segment narratif initial.

Adolfo Jiménez, leader du mouvement, échange avec le représentant du gouvernement. La discussion est stérile, le représentant se contente de rappeler la loi et Adolfo Jiménez fait mine d'ignorer. Tout cela est filmé à partir d'un unique point de vue, avec quelques variations d'échelle. Des ellipses ont été introduites qui rendent ce dialogue encore plus vain. Le procédé donne l'impression d'une répétition. Comme si le dialogue était rejoué à l'identique, ou presque.

Parole et mouvement sont encore associés. Le dialogue est vain mais la parole donne un sens à l'action, elle la justifie, d'un côté comme de l'autre. La parole, aussi contrainte soit-elle, semble laisser ouvertes quelques perspectives.

Dans le deuxième segment narratif, la foule des travailleurs menace de déborder. Un enchaînement de plans brefs donne la sensation que le temps s'accélère. À l'intérieur de ces derniers les déplacements sont constants : des corps avancent, se précipitent, les policiers, jusque-là immobiles, bougent. L'agitation est soulignée par des mouvements brusques de caméra, comme si celle-ci cherchait à capter quelque chose absolument. Cette tension de la catastrophe à venir, la menace du débordement de la colère, sont aiguisées par un jeu d'appel du hors-champ. Des premiers plans montrent des hommes ou des femmes qui regardent au loin, comme s'il se passait quelque chose, hors-champ. De ce hors-champ proviennent des cris et des sifflets. Mais tout est confus, soit que la caméra filme de loin, soit qu'elle bouge trop, soit qu'on ne nous laisse pas le temps de voir. La sensation qui se dégage est celle d'une confusion organisée qui débouche sur de très brèves scènes d'affrontement entre policiers et travailleurs.

Se logent alors dans les plans des indices d'une reprise en main de cette énergie pulsionnelle. On entend un homme dire « vamos para dentro ». Hors champ, une voix féminine ajoute « que manía de provocar ». À plusieurs reprises, Valeriano Aragonés, fait de grands gestes pour ramener tout le monde vers le centre de la promenade. On l'entendra dire « No les hagáis caso ». Ce geste du leader est relayé par des mains et des corps qui font le même geste de repli. Certains s'embrassent pour conjurer la peur. La parole précède les gestes et les gestes accompagnent la parole. Les deux vont toujours de pair.

Adolfo Jiménez maîtrise cette énergie. Lorsqu'il est filmé en plan rapproché taille, au-dessus de la foule des travailleurs, s'adressant à eux avec le mégaphone, plus aucune agitation. Tous sont immobiles et se taisent. La parole canalise tous ceux qui menaçaient de s'éparpiller. Il met de l'ordre. Il donne une nouvelle direction à cette violence qui, trop contenue, était sur le point de déborder. Or la marche vers Madrid n'était déjà que cela, la canalisation d'une énergie de mécontentement dans un projet constructif d'opposition ; la somme d'énergies individuelles disant « nous » et marchant ensemble.

Mais dès que la parole est dissociée du geste, dès que la caméra qui filme le mouvement ne l'accompagne d'aucune parole, quelque chose se rompt. Sans commentaires,

le geste pulsionnel est mis à nu. Sans explications, il est comme suspendu dans le temps. Découpé, décomposé, il pourrait l'être à l'infini. Les télévisions pourraient encore le ralentir, le répéter, faire des zooms avant, des zooms arrière, faire varier les points de vue, elles ne nous en apprendraient pas plus sur lui. L'instinct prend le pas sur la raison. Les mots qui viendront après, ceux du secrétaire général de UGT à la tribune du 1^{er} mai, n'ajouteront rien. Ils n'expliqueront rien, pas plus que les commentaires des journaux télévisés ou l'intervention d'Adolfo Jiménez. Que le geste d'une personne n'implique pas tous les autres³⁹³, voilà ce qu'ils souhaitaient tous, mais ce fut un vœu pieux, car en une fraction de seconde il a anéanti tout le travail d'image lentement construit par le comité syndical de Sintel. Du statut de victimes ils passent soudain à celui d'agresseurs. J.M. Fidalgo, du statut de traître à celui de martyr.

Le film, obligé de rendre compte de l'épisode dans son entier, opère une rupture qui va au-delà du simple récit de ce qui s'est effectivement passé. Dans le réel, en cet instant daté du 1^{er} mai, quelque chose a eu lieu. L'instinct a pris le pas sur la raison, nous l'avons dit. Dans le film, ce geste éclaire ce qui s'était obscurci. Le film joue de l'association des contraires : documentaire sur une marche d'opposition, il devient documentaire sur le débordement de la colère, sur un geste d'exaspération qui tout en détruisant la possibilité de se rendre audibles restitue la violence des manœuvres destinées à provoquer cette réaction violente. Ainsi, la partie intermédiaire du film, en fonctionnant comme une justification de ce geste (elle n'est sûrement que cela), lui donne une autre dimension. Replacé dans son contexte, ce geste, qui reste irrationnel et brutal, devient compréhensible, humain. Le mouvement a définitivement débordé la parole mais il a permis de voir et d'entendre.

Le film trouve dans la violence la possibilité d'un travail sur le « nous ». Car le film n'est pas le geste. Il ne se résume pas à lui. S'il en était ainsi, il serait une image de télévision sensationnaliste. Le coup de bâton ouvre vers la possible compréhension d'autres divisions, plus profondes. Lorsque nous voyons cet homme frapper José María Fidalgo, émerge soudain la compréhension des stratégies qui ont conduit vers lui. Il s'agit de celles que nous évoquions dans la deuxième partie : les empêcher de rejoindre le défilé du 1^{er} mai c'était tout à la fois reconnaître que les ex travailleurs n'étaient plus considérés comme membres ni de CC.OO ni d'UGT et provoquer leur colère de manière à ce qu'ils puissent être éconduits.

³⁹³ « Y si él es una persona de SINTEL tendrá que justificar su acto y en ningún caso implicar a todos los trabajadores de SINTEL. »

Le film, monté a posteriori, à partir de ces multiples divisions, travaille sur cette dislocation. La séparation du geste et de la voix, lorsque le geste prend le pas sur la parole, permet de démystifier les « nous », de les démonter, de les décortiquer pour laisser apparaître à l'évidence ce qui les sépare. De là émerge un autre « nous », informel et non formulé car abstrait mais évident. Il reviendra à Adolfo Jiménez, comme souvent, d'en donner les caractéristiques et l'extension, non dans *200 km.*, mais dans *La mano invisible* et non sous la forme d'un « nous » mais d'un « vous » :

Es mentira, os van a engañar, o por lo menos os tratarán de engañar, y además de dividir diciendo que os vais en unas condiciones muy buenas, maravillosas, fijaos lo que nos decían a nosotros en el año 96, era la salida mejor, para su filial SINTEL, íbamos a estar extraordinariamente bien, y es verdad, es verdad compañeras y compañeros, no nos podíamos imaginar que íbamos a estar tan bien 6 años después que llegamos a residir en los chalets en el paseo de la Castellana, durante más de seis meses.

S'adressant à une assemblée composée d'employés de Telefónica, eux aussi pris dans un nouveau plan de restructuration, le « vous » est une manière de les inclure dans le grand « nous » de ceux qui ont eu à subir le mensonge et la division.

3. *Veinte años no es nada*, dissociation du corps et de la parole

Cette idée d'un « nous », troisième temps du dialogue et de la confrontation, surgissant comme un possible chimérique, puissamment abstrait car inatteignable, le film de l'actualise d'une autre manière, sur la base d'une dissociation de la source visible du son et de la voix. Joaquín Jordà joue avec la désynchronisation.

Pour quatre des personnages, il nous laisse entendre leurs voix tout en les détachant de leurs corps. La voix n'est pas synchronisée avec l'image de son lieu d'émission physique, le corps en train de les proférer. Il y a bien des images en parallèle de ces voix. Les deux cohabitent lors de séquences plus ou moins longues. Reprenant les concepts définis par M. Chion, nous pourrions dire que les voix sont totalement décentrées³⁹⁴ mais pas totalement « acousmatisées ».

³⁹⁴ « Décentrée (narration –) (*decentred narration*) : Lorsque ce qui est raconté par la voix *off* ne recoupe pas exactement ce qu'on voit, et manifeste une connaissance des faits différente et désaxée par rapport au récit. », Michel Chion, *op. cit.*, p. 245.

Les voix des acteurs de *Numax presenta*, convoquées à nouveau pour *Veinte años no es nada*, n'appartiennent pas tout à fait à cette catégorie de l'acousmètre³⁹⁵, nous n'avons pas de doute quant à leur appartenance. Ainsi ne sont-elles ni omniscientes ni totalement désincarnées. Ce sont des voix que l'on peut associer à des corps, à des personnes. Ces voix appartiennent à quelqu'un. Pourtant elles sont détachées du corps, au moins sur le plan cinématographique. En tant que spectateurs nous sommes sommés d'imaginer que ces paroles ont été proférées à un moment donné, dans un lieu donné, devant un micro ou un quelconque appareil d'enregistrement, face à un interviewer. En revanche, nous ne savons pas si les témoins ont été filmés.

Il est possible d'émettre plusieurs hypothèses à propos de ces voix. Il y a d'abord quelque chose d'une construction temporelle complexe. Jordà exploite la capacité de la parole à parcourir le temps de manière synthétique ; le soin est laissé aux protagonistes de faire le bilan de leur vie. Tous sont invités à dire d'où ils viennent, quels enseignements ils ont pu tirer de leur expérience au sein de la Numax et ce qu'ils ont fait après sa fermeture. Les voix décentrées complètent l'espace de temps compris entre la fin des années 70 et le moment des opérations de filmage, soit ces 25 ans passés depuis la fin de l'expérience d'autogestion. Ils font le point sur eux et sur une époque, en l'occurrence l'avènement de la démocratie en Espagne. La parole a le pouvoir de traverser le temps rétrospectivement. À l'exception de la longue série d'archives sur le dernier braquage de Juan Manzanara, aucune archive personnelle ne retrace la vie des protagonistes. Tout le travail du souvenir est laissé à la parole. Le point de départ des interviews, les questions, les relances de la part de l'interviewer, tout cela a été presque entièrement effacé pour donner la sensation d'un discours continu. Toute image qui serait dans un rapport d'illustration est rejetée.

Lorsque la caméra suit Emilia, Pedro ou Josefina dans leurs quotidiens respectifs, les images valent pour un « voilà leur vie aujourd'hui ». Sur cette base minime, le film construit un présent plus ou moins étirable fait de menues habitudes : se lever, faire sa toilette, effectuer

³⁹⁵ Selon lui, l'acousmètre est un personnage dont la présence n'est attestée que par le son. Jamais physiquement visible à l'image, on entend uniquement sa voix soit en *off* (sans qu'elle soit une voix *off* hors diégèse), soit en *in* par divers procédés de reproduction mécanique ou dissimulation des corps, soit hors-champ. L'acousmètre pèse sur la narration en ce sens qu'il modifie l'action des personnages mais aussi parce qu'il est toujours susceptible de se manifester physiquement. Il crée un suspens, une attente. Michel Chion associe à ces voix des pouvoirs sans limites : sans véritable « lieu » dans l'image il est partout. Il voit tout, il connaît tout, en somme il a tout pouvoir. C'est la voix du Docteur Mabuse de Fritz Lang. Autre possibilité, la voix plane sur les images, sa présence défie les lois de la raison, on ne sait si elle est le produit de la folie du personnage ou si elle est une présence fantomatique qui habite un corps. C'est la voix de la mère dans *Psychose*. Michel Chion, développe cette thèse dans *La voix au cinéma*, *op. cit.*

des travaux de couture, faire le trajet jusqu'à son lieu de travail (séquence Emilia) ; prendre un café au bar, discuter avec les collègues, dispenser des cours de soudure dans un atelier (séquence Pedro) ; travailler dans un atelier chez soi, faire la pause du déjeuner (séquence Juani) ; nourrir les chats dans un parc public, travailler dans son atelier d'artisanat, recevoir les clients (séquences Josefina). Au sein de ce présent plus ou moins dilaté, s'insèrent soit les séquences de partage d'expérience (Emilia avec sa « fille », Pedro avec ses apprentis) soit les rencontres (Josefina dans le train qui la mène vers la montagne), lesquelles permettent d'évoquer directement l'expérience au sein de Numax tout en faisant le point sur le présent. Plusieurs temps coïncident et se complètent. Le documentariste joue sur les durées, sur les qualités propres du temps. Lent, il s'étire pour donner la sensation d'un présent continu et uniforme. Synthétique, il permet de traverser les époques pour se fixer sur des événements saillants.

Mais, seconde hypothèse, ces voix qui se déroulent sur les images d'un présent fait de menues habitudes ne sont-elles pas en même temps le signe d'une cassure ? M. Chion, dans son ouvrage, rappelle que la voix, lorsqu'elle se détache du corps, a quelque chose d'inquiétant. La dissociation de deux éléments aussi consubstantiels laisse présager la mort. Sans corps l'individu est presque déjà une âme en peine, une ombre³⁹⁶. Une voix sans corps a quelque chose de fantomatique, elle erre sur la surface de l'écran. Cependant, dans *La voix au cinéma*, il est question d'acousmètre. Or nous avons dit que tel n'était pas exactement le cas dans *Veinte años no es nada*.

Certes, pour certains personnages et pour certains passages les voix sont détachées des corps, mais pour autant ces voix peuvent bel et bien être rattachées à eux. Ils disposent d'un ancrage fort dans le présent, d'une continuité avec le passé et en même temps il se produit une cassure, un éloignement. La présence ne s'oppose pas à l'absence. Car ils ne sont pas absents. Ils sont là. Nous avons vu précédemment que la caméra contribue à les faire exister. Mieux vaudrait parler d'écartement, d'éloignement. Mais par rapport à qui ? À quoi ? Tout est question d'image et de son, il faut tout à la fois regarder et prêter l'oreille car l'écart se situe dans le rapport entre les deux. Ce que nous voyons d'eux est et n'est pas ce qu'ils disent qu'ils sont. D'autre part se fait jour une non conformité. Question de représentation à double titre : la façon dont ils sont représentés, à l'image, coïncide avec une partie de ce qu'ils disent

³⁹⁶ « Qu'un mort continue à parler dans un film comme voix sans corps errant à la surface de l'écran, quoi de plus naturel ? La voix, particulièrement au cinéma, n'a-t-elle pas un rapport de proximité avec l'âme, avec l'ombre, avec le double, avec des répliques insubstantielles du corps, détachables, qui lui survivent à la mort, et parfois même le quitte durant sa vie ? », *Ibid.*, p. 51

être, avec une certaine image d'eux-mêmes, mais une autre se dérobe. Ils sont en accord avec eux-mêmes mais pas avec le monde qui les entoure. L'errance des voix masquerait une autre errance. Les protagonistes du film nous apparaissent comme des îles à la dérive, sans véritables attaches avec le monde qui les entoure. Ils ont le sentiment d'avoir choisi, d'être libres, certains montrent de la combativité, pourtant ils manquent d'envie. Le sentiment de ne pas vraiment être à sa place domine.

S'impose à nous quelque-chose comme l'évidence du temps, dans sa toute puissance. Le temps à l'œuvre dissocie, disperse, divise, chacun suivant son propre chemin. Le temps fait et défait, il détruit ce qu'il a construit. C'est ce qui s'exprime dans la succession des portraits, chronologiquement antérieurs à la fête. J. Jordà est allé dans leur intimité. Il a également organisé des rencontres, de manière à faire resurgir le passé. Là, dans des registres qui vont du récit de vie à la confession, s'exprime le sentiment d'un malaise. Prendre la mesure du temps c'est voir l'usure qu'il impose aux choses et aux êtres. Car au-delà de ces instants de joie c'est aussi de cette érosion que rend compte le film. L'usure que le temps impose, les fractures, les déchirures, les blessures vont de pair avec la désillusion. Le film montre à tout instant un désir qui s'est éteint.

Pedro, devenu professeur de soudure dans un atelier de formation pour jeunes apprentis, dira qu'après s'être engagé, après avoir été élu, après avoir été conseiller à la mairie, il a pris ses distances avec la politique³⁹⁷. Anciennement communiste, il a glissé vers une forme de scepticisme critique, ce qu'il appelle une tendance anarchiste. S'agit-il d'une conviction véritable ? S'agit-il d'un rejet de toute autorité et de toute forme de gouvernement ou d'une défiance envers les institutions telles qu'elles existent ? Son discours semble faire pencher vers la deuxième solution : la politique coupe des réalités et l'action ne va jamais aussi loin qu'on le voudrait. Ceci explique son retrait, son besoin de redevenir « ese Pedro ». Mais quel Pedro ? Que nous dit ce « ese » ? À quelle image de lui-même a-t-il besoin de se référer ? Dans les deux passages où il apparaît, plusieurs « images » de lui se succèdent. Il y a d'abord l'image du collègue et professeur. Après ce qui semblait être un raccord de mouvement et de lieu (Emilia est filmée en train d'entrer dans un bar), nous captions le

³⁹⁷ « Durante ocho años he estado en el ayuntamiento, de concejal y a raíz de esta última decidí ya no presentarme a las elecciones, aunque siempre he sido comunista tengo tendencia muy anárquica, sabe, anarquista en el sentido de que no creo en las instituciones entendidas como se entienden en cuestiones formales, yo creo que es otra cosa la política y la sociedad tiene que ser de otra manera. Para mí, estos ocho años de concejal pues llegó un momento que la realidad a veces la ves desde muy desde fuera, o sea que pierdes mucho contacto con la ciudadanía, con los problemas cotidianos, al final los debates que se dan en las instituciones muchas veces son ajenos a los problemas de la calle entonces yo tenía ganas de volver a ser ese Pedro. »

fragment d'une conversation entre deux hommes et une jeune femme. Il s'agit en fait d'un faux raccord. Le bar où se trouve Emilia n'est pas celui où se trouve Pedro. On comprend vaguement, dans ce bout de conversation, qu'ils sont enseignants. Pedro forme à la soudure, l'un des deux autres aux techniques de construction. À ce moment, une image du groupe de jeunes qui patiente devant l'établissement est intercalée, sans qu'on puisse encore comprendre son lien avec les précédentes. Dans la continuité de la première action, Pedro entre dans l'école de formation, sa voix est décentrée. Il raconte sa vie, brièvement, entre l'étape Numax et aujourd'hui. Il descend un grand escalier, avance vers la caméra, en contreplongée et se dirige vers l'atelier où la caméra le suit auprès de ses apprentis. Faut-il voir un clin d'œil dans cette mise en scène ? Car c'est lorsqu'il nous parle de ses déceptions quant à son engagement politique qu'il descend l'escalier, comme descendant des hauteurs. Revient-il à la réalité ? Revient-il à plus de « simplicité » ? Cela pourrait être confirmé par la référence à *La fragua de Vulcano*, accroché au mur derrière lui. Dans ce tableau Diego Velázquez naturalise la fable³⁹⁸. Il en atténue les éléments mythiques. Ne peut-on dire la même chose du film de Jordà ? Ne peut-on voir dans cette façon de le montrer en train de descendre une opposition entre la parole et les actes ? S'il en était ainsi nous aurions d'un côté la politique, qui ne serait que palabre, et de l'autre le travail, l'action.

Pedro retournerait à la réalité, à l'enseignement. Ainsi deux images s'opposent : l'une iconique – Pedro en tant qu'enseignant –, l'autre verbale, détachée de l'image, comme si elle ne lui appartenait plus. En tous les cas, un décalage par rapport au présent est manifeste, sans pour autant déboucher sur une opposition et encore moins sur une révolte. Au contraire, Pedro se retire, il s'efface, sans pour autant disparaître.

Emilia, offre un second exemple de dissociation du corps et de la voix. Numax a été, à l'évidence, un jalon dans sa vie³⁹⁹. Plus qu'un repère, ce fut le lieu d'une éclosion. Mais par

³⁹⁸ « La intención de dar a la escena un tratamiento realista, pero no ridiculizante – en contraste con la irreverencia de nuestro Siglo de Oro literario ante el Parnaso –, resulta clara si tenemos en cuenta el grabado de Tempesta del que partió Velázquez para su composición, pues reduce los elementos sobrenaturales del tema para potenciar su dimensión costumbrista, sólo traicionada por los atributos clásicos del divino Apolo. », Portús, J., *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 317. Ce fragment est extrait de la présentation que consacre au tableau le site internet du Musée du Prado. Voir : <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fragua-de-vulcano/84a0240d-b41a-404d-8433-6e4e2efd21ab> [consulté le 27 juin 2017].

³⁹⁹ « Numax me enseñó lo que era salir de..., de no sé, de un pueblo desconociéndolo todo, para aprender lo que era la lucha, lo que era, lo que significa una dictadura, lo que se dice la democracia, que eso me lo dio Numax no lo sabía,... Yo con la democracia tengo la sensación que el único cambio que tengo es que antes no me dejaban hablar y ahora me dejan hablar, pero escuchar no me escucha nadie, o sea que tengo un poco el derecho al pataleo. Yo por ejemplo que nunca he votado a la derecha, y no la voy a votar nunca, realmente sé que me sentí muy defraudado por los socialistas, porque yo creo nos veían como chinos, que la gente se lo pusimos en bandeja, se lo seguimos poniendo en bandeja y ellos siguen sin saber qué hacer con lo que les damos, eso ya me

rapport à cette expérience de liberté que fut l'autogestion, la réalité politique, l'a déçue, provoquant un sentiment d'amertume et de frustration. Emilia emploie la formule suivante :

...o sea pensar que le vamos a dar su voto para no saber lo que van a hacer con él, ya me descompone.

L'expression « me descompone » est riche. Elle dit tout à la fois la putréfaction, la décomposition, lorsqu'on prend le mot du côté le plus matériel, et l'indignation, lorsqu'on prend le mot du côté de l'état d'esprit. Tout se passe comme si Emilia était touchée au sens physique par la politique, à tel point qu'elle en perd patience. Mais en même temps qu'elle affirme ce sentiment de révolte elle reconnaît qu'en démocratie toute révolte est gesticulation. Et quand elle le dit, son corps est absent. La voix est là, mais pas le corps.

La désillusion est plus forte chez Josefina Altamira, qui occupe aux côtés du fantôme de son compagnon décédé, Juan Manzanares, un espace important dans l'économie du film. Le désenchantement est d'autant plus profond qu'ils avaient choisi l'option la plus radicale, celle de l'opposition armée, refusant toute forme de compromission. La distance entre ce passé de frénésie et de fureur et la situation présente de Josefina Altamira, propriétaire d'une boutique d'artisanat, est immense. Lorsqu'elle affirme qu'elle croit encore à la Révolution, elle le fait de manière timide, ce qui est un comble, au regard de ce qu'elle fit aux côtés Juan Manzanares :

Creíamos que había una forma de vida diferente, una vida donde no existiera la explotación, yo creía que se podía hacer la Revolución yo creía que se podía funcionar de otra manera yo me lo creía totalmente, de hecho todavía algunas veces me lo creo, ¿no?, me lo sigo creyendo, lo que hoy no sé es cómo lo haría y evidentemente, seguro que no cómo lo hice cuando tenía 20 años, ¿no?

Mais tout ce qu'il a construit, le temps le détruit. La maladie, la mort aussi. On pense, en entendant les hésitations de Josefina Altamira, que lorsqu'ils avaient 20 ans, ils vécurent à toute vitesse. Ils étaient passionnés, ils étaient habités par des convictions, dans une époque qui laissait augurer des changements importants⁴⁰⁰. Mais encore une fois leurs espoirs furent déçus :

saca de mi sitio..., o sea pensar que le vamos a dar su voto para no saber lo que van a hacer con él, ya me descompone. »

⁴⁰⁰ Nous restituons ici le dialogue dans son entier. « Hombre es que aquella época fue muy bonita, creo que aquella época es la que hemos tenido más libertad, no oficial / nos la hemos tomado personalmente / sino libertad que nos la hemos tomado personal, porque, por cualquier cosa se hacía una manifestación, no sé... / Porque era también una época de Transición, no se sabía muy bien lo que iba a pasar, / La gente teníamos muchas ganas de cambiar y... sí... / de cambiar las cosas, de cambiarlas para bien, pero no acababan de ir todo lo bien que queríamos que fueran, ¿no? En muchos sentidos, por ejemplo yo me he sentido muy traicionada a

...he cambiado un montón de cosas de mi vida y después veo que realmente las he cambiado un poco en vano, ¿no?

Et puis il y a aujourd'hui, le temps s'est ralenti, laissant la place à la méditation, aux doutes, aux regrets, à la nostalgie, à l'épuisement. Elle ajoute : « Y poco a poco vas perdiendo, te vas quemando, te vas ya separando un poco de todo ».

Pedro, Emilia, Josefina sont dans le retrait, dans une mise à l'écart. Leurs voix, décentrées par rapport à l'image, expriment une inadéquation. En cela, ils rejoignent l'ensemble des témoins du film. Entendons ce que dit Mari à Carlos, devenu chauffeur de taxi :

Carlos -¿Y vosotras?

Mari -Bueno, bueno..., si te cuento yo, un montón de historias, mucho movimiento.

Carlos -Dime, dime. Mari.

Mari -Porque he estado trabajando, en varios sitios, una vez asegurada, otras veces sin asegurar, pero vaya... También me he movido mucho porque me hartaba de los sitios, sabes, desde la Numax, hijo mío, es que no le aguanto a nadie.

Carlos -Mari, que tenemos espíritu libre.

Mari -Además de verdad, me canso, me canso porque la situación es para cansarse de verdad, no, para qué quieres contarme, pero no lo aguanto y entonces digo, trabajar me da igual, trabajar es trabajar, pos para trabajar malamente me voy a otro sitio.

« No le aguanto a nadie », reconnaît Mari, comme si c'était elle la responsable. Comme si tout était dû à son mauvais caractère, à une forme d'impatience. Mais il n'en est rien. C'est encore et toujours le fantôme de l'expérience de Numax qui vit en elle. Ce fantôme, le chauffeur de taxi lui donne un nom : « espíritu libre ». L'autogestion leur a appris la liberté. Après cela il a fallu faire face à la réalité du travail en entreprise, obéir à un chef, ne pas être maître de tout, être la pièce à l'intérieur d'un rouage. C'est ce qu'on entrevoit dans cette vague affirmation : « la situación es para cansarse de verdad ». Paradoxe saisissant, Mari, face au bilan qu'elle fait de ces vingt et quelques années de démocratie, celui d'une

mucho niveles en el sentido de 'he cambiado un montón de cosas de mi vida y después veo que realmente las he cambiado un poco en vano, ¿no?' / Eso es la sensación que creo la inmensa mayoría de la gente tiene, también en aquella época teníamos ilusiones que nos ha pasado / sí / Porque yo me acuerdo después de Numax, estuve durante tiempo, en la asociación, te acuerdas de el ateneo libertario, en grupos de ecología y todo, no y poco a poco te vas dando cuenta de que lo que vas haciendo como todo está muy integrado que tú ya no pintas nada, entiendes lo que quiero decir. Y poco a poco vas perdiendo, te vas quemando..., te vas ya separando un poquito de todo, no, y llega un momento que dices, ¿sabes qué? / ¿Ahora ya no estás en nada? ¿No estás en asociaciones de vecinos, ni en grupos? / No es que ahora, la verdad es que estoy muy desencantado de esto, ahora estoy, ahora ya..., pues mira, me casé, / De marujo / sí, también, sí, de marujo, de marujo, oye que hago la cena, que soy el amo de casa/ Muy bien hecho... »

individualisation progressive⁴⁰¹, adopte une attitude individuelle. Tragédie de l'esprit libre qui doit composer avec la réalité. Être libre comme individu mais dans un univers où le mot a un tout autre sens. Être libertaire à l'époque du libéralisme. Voilà de quoi ne supporter rien ni personne. Eulogio Roca dira sensiblement la même chose :

No sé cuánto dura porque te puedes llegar a cansar un día, pero, de momento muy bien, yo contento y mi jefe también por lo visto pues...

Divorcé, sans attaches, commercial pour une entreprise, il est souvent sur la route.

L'ensemble débouche sur un sentiment profond de mélancolie. Car tous sont là sans être là, tous répugnent à prendre part aux événements. Tous également constatent une perte. L'expérience de Numax n'est plus. Cette expérience qui les a forgés, qui les a façonnés, qui pour certains les a fait naître à la vie, n'est plus et il semble difficile de traverser cette perte. Même si elle déclenche aussi des sentiments de refus. Dans les dialogues que nous avons retranscrits apparaît le mot « exténuation ». C'était trop. D'où une difficulté à croire, une difficulté à se mêler aux autres. Ce qui était ne pouvait plus continuer à être et en même temps comment continuer à être dans un monde auquel on ne croit pas non plus.

Ainsi, la voix s'échappe. Cinématographiquement, elle s'échappe du corps en synchronie. La séparation du corps et de la voix rend parfaitement le sentiment d'une non identification de soi à la réalité environnante et au passé qui n'est plus. La voix s'échappe et avec elle s'échappe une multitude de « nous ». Celui de Numax n'est plus (Mari et Magda ne peuvent que contempler ce bâtiment désormais étranger), ceux des multiples fronts d'opposition issus du tardofranquisme non plus. L'identification à un « nous » qui se confondrait avec l'Espagne démocratique est lui aussi impossible. Mais sont-ils définitivement inatteignables ? J. Jordà, en laissant planer sur son film le fantôme de la politique, prouve que non. Il nous signifie que la mémoire d'actes de refus est encore vivace.

⁴⁰¹ « ...ha cambiado el entorno, el ambiente ha cambiado, ...

-No ha cambiado la cosa, porque ahora cuando estoy viendo la lucha que tienen los astilleros en Sevilla, que se están pegando con la policía, me acuerdo yo de entonces. Yo digo ¿qué se habrá ganado entonces con todo esto? ...se da como más agitado, entonces mucha gente que estaba allí metida no, y ahora...

-Porque ahora cada uno defiende su parcelita, no... se hace la cosa en común, sino que cada uno, se cree que solo va a conseguir más que todos juntos.

-Sí, creo yo mi opinión que había ya una consciencia a nivel general un poquito más abierta que lo que hay hoy, quizás lo que tú dices Mari, hay mucha indi..., individualización, cada cual va a buscarse su parcelita, si yo consigo, pues lo siento por los demás. Pero así está la situación, ¿no? »

Conclusion de la quatrième partie

Ni la démultiplication des témoins ni celle des visages, des histoires, des lieux ou des temps, ne sauraient induire une vision collective. C'est d'ailleurs l'inverse qui se produit : la prolifération est bien plutôt synonyme de fragmentation. Lorsque les récits pénètrent les couches d'histoires, ils mettent au jour des cassures. *Flores de luna*, nous avons eu l'occasion de le constater dans la seconde partie, identifie le point de rupture – sans pouvoir l'expliquer – à l'orée du XXI^e siècle. *Veinte años no es nada* le situe lors de la Transition, quand l'option d'une monarchie constitutionnelle a été choisie. *Portmán, a la sombra de Roberto* désigne la production de volumes importants de déchets comme le point de non-retour. Quand la caméra prend de la hauteur, elle contemple des territoires morcelés. Les frontières, souvent invisibles, comptent. Il existe une ligne de démarcation évidente entre le centre et la périphérie. Une multitude de séparations entre les différentes zones qui composent la Sierra de Cartegena persiste. Toutes sont en lien et, pourtant, les habitants du bord de mer ne se confondent pas avec ceux des montagnes alentour. *El astillero (Disculpen las molestias)* fait le lien entre histoire et territoire. Au cœur d'un même espace, El muelle de la Osa, deux temps coexistent et configurent deux aires opposées. Les immeubles récents – ceux que l'on appelle « los edificios barco » – caractérisent la nouvelle option politique qui a été choisie. La baie de Gijón s'affiche comme zone résidentielle.

Ce qui est vrai pour le temps ou l'espace, l'est également pour la parole. Le « nous », qui est un « je » augmenté, porte les traces de toutes ces cassures. La trilogie Sintel en est l'exemple le plus manifeste. Le « nous » d'A. Jiménez laisse supposer de multiples failles. Ce « nous », qui vaut le plus souvent pour les travailleurs de Sintel contient de très nombreux hiatus. Tous les ex salariés ne sont pas au même niveau. Certains, les plus âgés, devaient bénéficier des plans sociaux, les autres, non. Si le « nous » des ex travailleurs de Sintel se confondait initialement avec celui de CC.OO, rapidement tous deux entrèrent en conflit. Leurs affrontements étaient le prélude à l'infinie prolifération des divisions.

Ainsi, la parole collective fait-elle bien plutôt surface au cœur des brèches, celles-là même que nous venons de rappeler. Elle surgit grâce à de complexes dispositifs énonciatifs. Le spectateur est en quelque sorte guidé le long de ces lignes de fractures.

Les films sont manifestement subjectifs. On devine – ou, plus exactement, on croit deviner – la présence des réalisateurs. Certains interviennent même au cœur de la narration, tel J. Jordà. D'autres multiplient les signes d'une présence. Dans *Flores de luna* une relance de l'interviewer se fait discrètement entendre. Dans tous les autres documentaires, les témoins s'adressent à un interviewer resté hors-champ. Sa présence est manifeste. La trace des questions reste perceptible. Les documentaires, également, laissent beaucoup d'espace à des voix au relief particulier. La voix *off* ou les voix mises en exergue exercent une influence certaine sur notre perception des événements. Les films jouent d'un « effet sujet ». Malgré tout, nous observons un dépassement de ces individualités. Les réalisateurs, tout en se signalant comme point d'origine, de par des jeux d'énonciation, s'effacent progressivement. Ils laissent la place aux témoins. Les voix *off*, lorsqu'elles existent, n'occupent pas une position surplombante. De la même manière, les voix en exergue, sont montrées comme fragiles. Le « je » doit toujours pouvoir aboutir non à un « nous » mais à une multitude de « nous ».

15M Libre te quiero laisse libres les identifications. Chacun, dans ce mouvement, peut se reconnaître dans ces différentes composantes. Le « je » du « Libre te quiero » vaut pour qui s'identifierait aux valeurs de la liberté. Le montage concordant ne garantit pas de pouvoir maintenir une cohérence. Celle-ci est possible lorsqu'il existe une mémoire partagée d'expériences de souffrances. Dans *Portmán, a la sombra de Roberto*, les mineurs se souviennent des conditions de travail inhumaines. Dans la Trilogie Sintel les occupants évoquent les difficiles circonstances de l'occupation : la solitude, le froid, la précarité des installations. Leurs propos sont inattaquables. Personne ne saurait les contredire. En revanche, lorsque le montage concordant concerne des questions plus ouvertement politiques – *El astillero (Disculpen las molestias)* en est l'exemple type – des dissonances se font entendre. Mais, précisément, ces discordances contiennent le germe d'une parole collective. Le film de M. Martí porte en son sein la proposition d'un « nous » qui résulterait de la neutralisation des oppositions des différents habitants de la Sierra. *Discusión*¹⁴, en mettant en avant le coup de bâton, donc ce qui était *a priori* une déchirure, désigne l'inacceptable. Il indique le chemin d'une opposition à une pratique politique du consensus. *Veinte años no es nada*, par la mise en scène de personnages en rupture, dont la voix erre sur les images, approfondit encore cet antagonisme. Le documentaire de Jordà, paradoxalement, alors qu'il est empreint d'amertume et de désillusion, précise le chemin de la résistance.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre hypothèse se fondait sur l'idée qu'il existe des films qui se situent à l'intersection entre un cinéma timide dans son approche des problématiques sociales et un cinéma de l'action politique. Cette position intermédiaire explique que les documentaires résolument politiques maintiennent des liens forts avec les questions sociales. Tout au long de notre travail nous avons pu constater que les films de notre corpus, à la différence d'un autre cinéma politique tout occupé à dénouer des trames politico financières, se placent du côté de ceux qu'il est commun d'appeler de simples citoyens. Aucun des protagonistes ne fait partie des hautes sphères du pouvoir politico-financier. Certains se sont engagés, certes, ils ont participé à la vie politique ou y participent encore, mais à des échelons modestes.

Cette position autorise certains cinéastes à tourner les caméras vers des situations empreintes d'une urgence sociale. Ils montrent ce(ux) que nous ne voulons pas nécessairement voir. La trilogie Sintel insiste sur les visages d'hommes et de femmes mis soudainement au chômage. La plupart occupent des emplois qualifiés. Ils ont plus de cinquante ans. Ils ont une famille à nourrir. Ils ont des enfants qui font des études. Or, c'est précisément la combinaison de leur âge et de leur solide expérience qui les pénalise : ils coûtent trop cher et manquent de souplesse au regard des nouvelles normes du marché du travail. A. Zapico saisit, entre 2000 et 2007, une situation similaire. Il accompagne la fin du processus de fermeture des chantiers navals, amorcée quelque trente ans auparavant. Il nous fait voir lui aussi des travailleurs qualifiés menés progressivement vers le chômage par des dirigeants qui ont habilement tiré avantage de la précarisation des derniers ouvriers en activité. B. Martín Patino, quant à lui, en 2011, filme l'exaspération joyeuse d'une population vivant dans un pays qui battait des records de chômage et d'expulsion.

D'autres, tels M. Martí, J. V. Córdoba ou J. Jordà, avec la même intention (nous montrer ce que nous ne voulons pas voir), se détournent de l'urgence la plus immédiate pour faire le bilan d'une crise profonde, toujours du point de vue de ceux qui en subissent les conséquences. Ainsi, *Portmán, a la sombra de Roberto* explore-t-il une baie polluée, où toute une population souffre des répercussions de politiques industrielles irresponsables. Les habitants de la Sierra, à cause de l'exploitation des mines à ciel ouvert pendant la période comprise entre les années 50 et la fin des années 80, ne peuvent ni continuer l'activité minière, ni vivre de la pêche ni du tourisme.

Flores de luna plonge au cœur d'un quartier périphérique de Madrid où les survivants de l'extrême misère de la première moitié du XX^e siècle cohabitent avec une jeunesse au futur incertain, une population économiquement fragile et des immigrés en mal d'insertion. *Veinte años no es nada*, fait figure d'exception par rapport aux autres films. Les difficultés ne sont pas éludées – Emilia, par exemple, se désole d'être expropriée de son bar – et tous les intervenants ne semblent pas jouir de positions sociales confortables. Mais, dans ce documentaire, la souffrance est ailleurs. Elle se mesure à l'aune des combats d'antan. Au regard de l'engagement passé, la rupture avec le présent est totale. Les protagonistes, sans avoir renoncé à leurs valeurs, semblent en décalage par rapport à leur époque.

Comme nous avons eu l'occasion de le constater dans la première partie, ces films partagent de très nombreux points communs avec les films de fiction qui leur sont contemporains. Mais leur originalité ne procède pas des thématiques qu'ils abordent. Le cinéma est imprégné de questions sociales : la pollution, les conditions de travail difficile, le chômage, la misère, les difficultés de logement, l'immigration, la drogue, la violence traversent en permanence les récits de fiction et les récits documentaires – qu'il n'y a d'ailleurs pas lieu d'opposer –. Au-delà des bornes chronologiques que nous nous sommes fixées, les récits de marginalisation et de déclassement continuent d'être nombreux. En 2012 Emilio Ruiz Barrachina traite la question de l'immigration avec *La venta del paraíso*. Tony López, dans *Cruz del Sur*, emprunte le même chemin en mettant en scène un immigré argentin contraint de vivre chichement à Barcelone. Xavi Puebla, après *Bienvenido a Farewell-Gutmann* – film qui déjà auscultait le monde impitoyable des Ressources humaines d'une entreprise pharmaceutique – poursuit son exploration des relations de travail dans *A puerta fría*. Il met en scène un simple commercial en électroménager obligé de vendre 500 appareils en trois jours afin de pouvoir survivre. Depuis l'angle de la comédie, Alfonso Sánchez, dans *El mundo es nuestro*, reprend le récit d'un braquage, prétexte à une peinture de l'immigration, du chômage ou de la dénonciation de la spéculation immobilière. L'année suivante, en 2013, Toni Nievas utilise également les ressorts de la comédie pour réaliser un faux-documentaire sur des personnes touchées par la crise de 2008. Gracia Querejeta dans *15 años y un día* prolonge son examen d'une adolescence en crise, faisant en quelque sorte suite à son long métrage de 2004 : *Héctor*. Fernando Franco marche sur les pas de Pedro Aguilera, en proposant un récit radical centré sur un personnage d'ambulancière dépressive dans *La herida*. Miguel Alcantud filme l'autre visage du football professionnel. Il dévoile, avec *Diamantes negros*, la misère de ces gamins à qui il avait été promis qu'ils deviendraient des stars de la première ligue. En 2014, Jaime Rosales livre le portrait d'une jeunesse confrontée

au chômage, à la misère et aux nouvelles formes de prostitution dans *Hermosa juventud*. Belén Macías, accentue encore cette même détresse en mettant en scène une jeune mère anciennement alcoolique et droguée qui tente de retrouver le père biologique de sa fille dans *Marsella*. José Mari Goenaga, avec *Loreak*, propose la représentation d'une société où règne des sentiments de solitude et de désolation. En 2015, dans *Amama*, Asier Altuna filme, à travers l'histoire d'une famille basque, l'image d'une région en pleine mutation : la jeunesse, pourtant attachée à ses traditions, abandonne définitivement les fermes situées dans la campagne.

Tous ces films et bien d'autres encore abordent des thématiques sociales. Mais ceux que nous avons retenu pour ce travail conservent un caractère singulier du fait qu'il dépasse un point de vue exclusivement social en filmant politiquement.

En quoi ces documentaires filment-ils politiquement les événements auxquels ils ont assisté ou les thèmes dont ils se sont emparés ? Nous avons vu que loin d'être le simple relai de la détresse de ceux qu'ils filment ou de leurs revendications, ils dénoncent, posent des questions. Ils agissent sur le spectateur. Ainsi, leurs réalisateurs contribuent-ils eux-mêmes à intervenir dans l'espace public. En somme, ces documentaires, en dépassant l'immédiateté propre au social, entrelacent en permanence les différentes dimensions de la politique. Les conflits se présentent de manière fractionnée (la lutte pour préserver sa maison, son emploi, pour obtenir des conditions de vie décentes, etc.), certes. Mais les cinéastes, lorsqu'ils s'en emparent, se placent à un autre niveau, plus global : ils questionnent le pouvoir tel qu'il fonctionne et en même temps envisagent la possibilité de sa mise en échec. Se donner comme objectif d'observer les liens entre le social et le politique supposait donc de ne pas enfermer *le* ou *la* politique dans une définition trop étroite⁴⁰², ou au contraire trop lâche⁴⁰³, l'enjeu étant de pouvoir observer les différentes modalités d'une politisation des films. Lorsque ceux-ci

⁴⁰² Ángel Quintana, suivant Jacques Rancière, en propose la définition suivante : « Lo político debe ser visto como una forma emancipadora en las relaciones del ser respecto a la comunidad. Rancière considera que en los noventa asistimos al fin de las grandes utopías que habían forjado las ideologías políticas, lo político ya no podía prometer el paraíso y debía contentarse con ser un principio de gestión social. Frente a esta crisis de la política transformada en una simple acción burocrática, puede imponerse otra línea consistente en buscar la emancipación del individuo como ser igualitario, como ser que puede utilizar su subjetividad para intervenir en los procesos colectivos y luchar para remendar los errores y desigualdades del sistema político. », Ángel Quintana, *art. cit.* p. 15.

⁴⁰³ Michael Chanan, pour sa part, considère que : « El adjetivo “político” que define su esencia no tiene que ver aquí con la propaganda ni con el compromiso con una causa ni con hacer campaña por la defensa de una idea ni con mostrar los devaneos de nuestros representantes. Decimos que el documental es político porque invita a la sociedad a observar a sus propios individuos y sus propias preocupaciones. Para ello, unas veces recurre a la simple exposición de esos aspectos y otras, a la materialización de los estereotipos de la sociedad a través de personajes con nombres reales ubicados en entornos auténticos. », Michael Chanan, « El documental y el espacio público », in Josep Maria Català et Jostxo Cerdán (coords.), *Después...*, *op. cit.*, p. 94.

dénoncent, ils visent l'action des gouvernements, quels qu'ils soient – de droite ou de gauche – et en particuliers leurs arrangements avec les pouvoirs financiers. Ils donnent à voir le libéralisme et ses contradictions. L'action des politiques, remise en question, prête à une exploration du pouvoir tel qu'il fonctionne. Les dirigeants qui forment l'élite politique sont alors nommés, ils sont désignés, parfois mêmes ils sont montrés. Mais, surtout, leurs discours sont interrogés. Au demeurant, le bilan qui est fait de la démocratie espagnole est sévère. Les films signalent la permanente collusion entre hommes politiques et dirigeants d'entreprises. À Portmán, la société Portmán Golf S.A. a pu racheter « pour une bouchée de pain », des milliers d'hectares de terrain dans l'attente de pouvoir les réhabiliter et spéculer sur le prix des terrains. En les acquérant, elle permettait au véritable coupable de la pollution de disparaître. Conséquemment l'entreprise Peñarroya échappait à ses responsabilités. À Gijón, les chantiers navals ont été menés vers la faillite. Les terrains qu'ils occupaient ont été vendus à PYMAR, une société privée nourrie de capital public qui a, elle aussi, spéculé sur les sols des anciens ateliers. Le cas Sintel se situe très exactement dans la même ligne : l'entreprise fut vendue à Jorge Mas Canosa, homme d'affaire cubain soupçonné d'avoir financé la campagne de José María Aznar, dans des conditions obscures. MasTec, son entreprise, laissa aux dirigeants de Sintel le soin de la liquider. Plus de 1800 travailleurs furent ainsi mis à la porte, sommés de retrouver du travail dans d'autres entreprises de télécommunications. Ils résistèrent, comme un certain nombre d'ouvriers de Naval Gijón. Cette contestation leur attira les foudres du pouvoir. On essaya de les faire taire ou, pour le moins, de faire en sorte qu'ils disparaissent. Cándido González Carnero et Juan Manuel Martínez Morala furent condamnés à de la prison pour la destruction d'une caméra de surveillance. Il fut interdit aux employés de Sintel de manifester. Ils furent sommés de disparaître de l'espace public. En Espagne, la liberté d'expression et de réunion, au nom du respect de l'ordre public, venait de subir deux affronts. Ces atteintes aux libertés éclairent le slogan mille fois entendu et lu lors des manifestations du 15-M, « ¡No nos representan ! ». L'autre slogan, « Dictadura de bancos y políticos, no », trouve également son sens dans ces quelques exemples de malversation que donnent à voir *Portmán, a la sombra de Roberto*, *El efecto Iguazú, 200 km.*, ou *El astillero (Disculpen las molestias)*. Le film d'Isadora Guardia, *La mano invisible*, au regard de la liste proposée au générique, laisse d'ailleurs supposer qu'ils sont potentiellement beaucoup plus importants que nous ne l'imaginons. Tous ces documentaires, pris individuellement et *a fortiori* ensemble, explique le profond sentiment de désenchantement des protagonistes de *Veinte años no es nada*. Nombre d'entre eux rêvaient d'une révolution. Tous participèrent à un épisode d'autogestion à l'époque de la Transition. Ils expérimentèrent d'autres formes de démocratie et de partage. Mais ils ont vu, tout au long des trente ans de la Monarchie

parlementaire, une démocratie minée de l'intérieur par des affaires de corruption. Dans *Flores de luna*, Juan Vicente Córdoba fait preuve du même désenchantement. Il dresse le portrait d'une Espagne qui, au sein des quartiers, a définitivement tourné le dos à des politiques d'accompagnement. Si El Pozo a été intégré au reste de la ville et connecté au cœur de la capitale, grâce à la lutte acharnée de ses habitants, le quartier souffre toujours d'un manque de politiques publiques d'ampleur : les plus jeunes en particulier sont démunis. Ils ont un faible niveau de qualification. Ils entrent tôt sur le marché du travail et doivent payer des loyers exorbitants, tout cela en ne bénéficiant que de très peu d'aides sociales.

Ce travail de dénonciation des mauvaises pratiques politiques s'accompagne d'une réflexion sur les alternatives à un pouvoir dénoncé comme inique. Les films se font dialectiques, ils articulent la crise du présent avec les modèles du passé de manière à pouvoir envisager un autre futur. Dans la troisième partie nous avons pu observer comment la ligne du présent est déplacée vers des expériences passées de rébellion. L'autogestion, issue de la tradition anarchiste, les différentes nuances de syndicalisme non institutionnel – y compris les plus radicales –, la tradition républicaine, tous les types de mouvement vicinal et l'ensemble des nouveaux mouvements contestataires (on désigne ainsi les minorités qui ont inventé des modes de contestation différents de la manifestation : l'occupation d'une place, la marche, l'utilisation des réseaux sociaux) ont ou avaient en commun de promouvoir des formes de démocratie horizontales. Ces tentatives de refondation de la politique font figure d'alternative par leur refus de déléguer le pouvoir et par la méfiance affichée envers les hiérarchies verticales. Logiquement, toutes privilégient les structures informelles.

Filmer politiquement signifie également utiliser le cinéma comme outil de dénonciation et d'interrogation. Le premier geste, consubstantiel à l'idée de filmer politiquement, consiste à prendre ses distances avec les images. Les fictions, la télévision – où les politiques se montrent en permanence – et les lieux publics sont des vecteurs du pouvoir. Les drames accumulent les personnages de déclassés et les lieux publics sont les miroirs d'une supposée société de confort. Les politiques, quant à eux promettent que tout ira bien – y compris lorsque tout va mal –. Filmer en abîme s'impose alors comme choix obligé. Cependant, les résultats ne sont pas toujours probants. En effet, filmer en miroir ne garantit pas de changer le point de vue sur les événements. D'où, dans certains films, le besoin d'opérer des choix plus radicaux : Patino caricature la télévision dans des mises en scène absurdes. Pere Joan Ventura coupe la parole au PDG de Telefónica. Joaquín Jordà pénètre de l'autre côté du miroir en rejouant la scène du braquage accompagné de Mateu Seguí.

Le second geste repose sur la mise récit. Les problématiques filmées sont d'autant plus complexes qu'elles s'étalent sur de longues périodes et que – au moment où les caméras interviennent – elles restent ouvertes. Elles ne sont pas totalisables et pourtant le spectateur doit comprendre. Il ne doit pas tout savoir, il doit pouvoir identifier à la fois qui sont les responsables et les dysfonctionnements d'un système. Pour ce faire, les documentaires prennent de la hauteur. Ils déploient le temps et l'espace et ils mettent en évidence la répétition de pratiques injustes. Parallèlement, ils utilisent le *flash-back* ou la réécriture pour souligner des décalages ou au contraire opérer des rapprochements. Les narrations – nécessairement concentrées – ont une exigence d'efficacité. Ainsi P. J. Ventura ou *Discusión*¹⁴, grâce au *flash-back*, en se focalisant sur les pelleteuses et sur cette arrivée tumultueuse sur La Castellana, ont-ils joué sur les symboles. Les engins de destruction sont une allégorie d'un pouvoir politique décidé à faire des travailleurs des déchets recyclables ; la police, elle, celui d'un pouvoir résolu à faire taire la contestation. Elle a d'ailleurs ce même rôle dans *15M Libre te quiero*. Mais B. M. Patino, en réécrivant l'histoire du mouvement, en bouleversant l'ordre de la narration, s'en sert comme d'une barrière que le mouvement du 15M parvient systématiquement à franchir.

Ces deux premiers exercices s'accompagnent d'un double travail sur la mémoire et sur l'énonciation. Pour rompre avec la sensation de paralysie que transmettent les films qui traitent des questions sociales, il fallait suggérer au spectateur des lignes de fuite. Le passé – y compris le plus immédiat – non seulement offre des exemples de rébellion mais il est porteur d'alternatives. Encore fallait-il les faire voir. C'est pourquoi les films travaillent sur la mémoire des refus. Pour ce faire, soit ils convoquent les souvenirs du spectateur en laissant affleurer la mémoire d'actes de résistance, soit ils façonnent sa mémoire en lui faisant revivre des épisodes de rébellion de manière parcellaire, soit au contraire, en faisant en sorte de confondre le récit avec des opérations de mémorisation. B. M. Patino et P. J. Ventura n'ont pas simplement filmé une organisation, ils nous la restituent.

Le futur s'imposait comme la contrepartie de cette exploration du passé. Mais, à l'exception de *15M Libre te quiero* – qui finit sur un feu d'artifice et qui propose un récit où l'occupation n'est pas le point de départ mais le point d'arrivée –, il n'y a aucune promesse d'avenir dans ces documentaires. Ce qui apparaît, c'est que le futur n'est envisageable qu'à partir des intervalles, des fractures, des interruptions. Aussi tous ont-ils prêté une attention particulière aux voix. Les films creusent les fragilités propres à un sentiment d'appartenance. Ils mettent en doute les voix en surplomb, celles en exergue. Ils travaillent, sur la base du montage, les failles qui se logent à un niveau individuel ou à un niveau collectif de manière à laisser émerger de nouveaux « nous ».

Dans le domaine des représentations des problématiques sociales, il y a donc le cinéma habituellement qualifié de « social », que nous avons identifié avec un cinéma désengagé, et un cinéma qui traite ces phénomènes de manière beaucoup plus politique, en dénonçant, en interrogeant et en suggérant des alternatives. Un troisième type de cinéma complète ce panorama : il s'agit du cinéma militant. Nous pencher sur cet aspect dépassait quelque peu les limites que nous nous étions fixées. Pour autant, il nous semble qu'à partir de certains films de notre corpus il est possible d'approfondir cette question. Le cas Sintel est un support particulièrement intéressant pour réfléchir sur ce sujet. Pas moins de six films traitent de la liquidation de cette entreprise et des différents combats qui s'ensuivirent :

- 2001. *El efecto Iguazú*, Pere Joan Ventura
- 2003. *200 km.*, Discusión¹⁴
- 2003. *La mano invisible*, Isadora Guardia,
- 2004. *Alzados del suelo*, Andrés Linares.
- 2012. *Nosotros*, Adolfo Dufour Andía
- 2015. *El Interregno*, Francisco J. González

De plus, I. Guardia, en tant qu'universitaire, a elle-même réfléchi à la question en termes de militantisme⁴⁰⁴. Il s'agirait d'ailleurs de poursuivre son travail en incluant les deux derniers opus tournés, sur le cas Sintel.

Le cinéma militant, lorsqu'on ne le confond pas avec le cinéma engagé, ou plus exactement lorsqu'on n'affaiblit pas la signification de ces termes, désigne des films qui, au sens propre, militent. Conçus pour accompagner une lutte, voire la provoquer, une fois celle-ci terminée, ils sont immédiatement obsolètes. Ou pour, le moins, ils changent complètement de statut. *¡Hay motivo!*, film collectif qui s'était donné pour ambition de s'insurger contre le Parti Populaire de José María Aznar avant les élections de 2004, rentrait pleinement dans ce cadre :

El humus de este proyecto se asentaba en las pésimas relaciones entre la mayor parte de cineastas españoles y el Ministerio de Cultura, regido a la sazón por Pilar del Castillo (una exmilitante marxista-leninista), algunos de cuyos jefes, habían descalificado de modo genérico a los profesionales del cine español, acusándoles de lucrarse de modo oportunista y parásito con las subvenciones estatales. Y a este descontento profesional se añadían los agravios que la política del Partido Popular había desarrollado, tanto en el frente interno (política ecológica, de vivienda, educativa, de atención a los ancianos, etc.), como en el plano internacional (con Aznar convertido, junto con el presidente Bush y con el premier británico

⁴⁰⁴ Isadora Guardia, *El documental como herramienta de intervención social. El caso de Sintel*, thèse de doctorat dirigée par Antònia Cabanilles et Beatriz Gallardo Paúls, Universitat de Valencia, soutenue en 2009.

Tony Blair, en motor complacient de la Guerra de Irak, ampliamente rechazada por la población española en multitudinarias manifestaciones).

El proyecto inicial, basado en una compilación de breves cortometrajes de denuncia (una prolongación del los *cine-tracts* de la tradición revolucionaria de la *agit-prop*), fue engordando rápidamente con numerosas adhesiones de profesionales, que se prestaban a producir y realizar gratuitamente sus contribuciones, bajo el paraguas de la nueva empresa «'Hay motivo Producciones Cinematográficas'». ⁴⁰⁵

Los abajo firmantes, le drame réalisé par Joaquín Oristrell exactement à la même période, pourrait également être qualifié de cinéma militant, d'autant que son réalisateur participa à *¡Hay motivo!* En réalisant le segment intitulé *Libre* :

Los abajo firmantes, de Joaquín Oristrell, nace de otra forma. Nace de la urgencia. Es una película que se piensa, se escribe, se rueda y exhibe en menos de seis meses. A partir de la ceremonia de los Goya del no a la Guerra, Joaquín Oristrell se reúne con María Botto, Javier Cámara, Juan Diego Botto y Elvira Minués, y juntos construyen un film que se va improvisando sobre la marcha, mientras lo ruedan, en un experimento cinematográfico inusual en el cine español, una historia en la que el teatro y la lucha política se entrecruzan en un documento inclasificable, mucho más interesante y vivo que, por ejemplo, *Noviembre* (2004, Acheró Mañas), presentada en la misma edición del Festival de San Sebastián que el film de Oristrell. Lo que en los abajo firmantes es urgencia de expresión de un conflicto, en *Noviembre* es formalismo estereotipado. El grito «¡Cierren las salas, el arte está en la calle!», con que se presenta *Noviembre* resulta al final reduccionista.

Dans l'univers des films réalisés sur la liquidation de l'entreprise de télécommunication, seul le film d'Isadora Guardia pourrait, jusqu'à un certain point, rentrer dans ce cadre. Filmé en 2003, à la veille des élections municipales de Madrid et un peu moins d'un an avant les élections nationales, ce documentaire constituait, à son niveau, un instrument de lutte contre la politique de José María Aznar. C'était d'ailleurs le sens de nos analyses. Mais, pour autant, Isadora Guardia n'était pas engagée dans un mouvement concret de contestation comme ce fut le cas des réalisateurs de *¡Hay motivo!*. La réalisatrice ne faisait pas partie d'un collectif. Elle ne signa aucun manifeste. Assurément, elle s'était engagée, comme Pere Joan Ventura ou les membres de *Discusión*¹⁴ auprès des travailleurs de Sintel. Mais son documentaire se situait malgré tout à la frontière entre l'engagement et le militantisme, les deux partageant cette ambition de changer le regard du spectateur. Elle-même, à propos des quatre premiers films sur le sujet – dont le sien –, parlait de « documentaire d'intervention ». C'est-à-dire qu'elle les situe du côté du militantisme, en maintenant ce lien fort avec la tradition forgée autour des événements de Mai 68⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Román Gubern, « *¡Hay motivo!* (2004): un macrotexto de cine militante », *art. cit.*, p. 213.

⁴⁰⁶ « El documental de intervención en la actualidad viene influenciado por una larga tradición que se generó sobre todo en torno al Mayo del 68. Colectivos de diversos movimientos sociales se sirven en numerosas ocasiones de la cámara de video como herramienta que permite visualizar una realidad en ocasiones ocultas tras las grandes informaciones de los medios de comunicación oficial. En estas prácticas podemos hablar de militantes-cineastas, es de decir, personas activas política y socialmente que se sirven de la tecnología para

Le croisement entre une action au long terme et des cinéastes engagés a en effet produit des projets qui convoquent le souvenir du cinéma militant. Guy Gauthier rappelle que les cinéastes en Mai 68 pouvaient être perçus comme des « étrangers » qui faisaient « irruption au cœur d’une expérience qu’ils n’avaient pas vécue »⁴⁰⁷. De manière à obtenir un regard du dedans, les sujets filmés participèrent à la confection des films. Le critique précise que cela fut possible grâce aux nouveaux matériels d’enregistrement beaucoup plus légers et faciles à manier. Or, *El interregno* rappelle très exactement ce cas de figure. Cet étrange objet ne répond à aucun des critères habituels du documentaire. C’est en effet une collection de documents divers destinés à retracer toute l’histoire de Sintel, depuis sa création en 1975, jusqu’à la victoire des travailleurs. Il est signé Francisco J. González (réalisateur) et Vicente Prieto (co-scénariste). Or les deux furent des employés de Sintel⁴⁰⁸. Le film fut réalisé sans aucun financement. Aucun crédit n’apparaît au générique de début ni de fin, à l’exception de « freemake.com », une plateforme qui offre la possibilité de télécharger des logiciels gratuits. Vraisemblablement les réalisateurs ont utilisé un logiciel de montage gratuit pour mettre en forme l’ensemble.

Le film de *Discusión*¹⁴ s’apparente également à toutes les tentatives de réaliser des œuvres collectives, entre autres celles des mythiques Groupe Medvekiné⁴⁰⁹ ou du Groupe

hacer visibles determinados acontecimientos », Isadora Guardia, « El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variaciones en el tiempo », *Fotocinema. Revista científica de Cine y Forografía*, n°2, 2011, p. 136.

⁴⁰⁷ Guy Gauthier, « Cinéma, vidéo, militantisme et participation », in Guy Gauthier *et. al.* (coords.), *op. cit.*, p. 60

⁴⁰⁸ « Francisco Javier González Rodríguez puede dar fe de ello. Entró en Sintel con 16 años, en 1977, fecha de creación de la empresa. Después de casi 20 años de trabajo se vio en la calle. Con dos hijos de nueve y 16 años, una hipoteca de 420 euros mensuales por el modesto piso de protección oficial que adquirió al sur de Madrid y una esposa sin ingresos propios. De paro le quedaban exactamente 832 euros, aunque, enseguida, María del Carmen decidió que su vida como ama de casa había concluido y buscó un trabajo en la hostelería para entrar 600 euros más en casa », Aníbal Malvar, « Estos obreros no tienen patrón », *El Mundo*, 02/05/2004. <<https://www.elmundo.es/cronica/2004/446/1083588364.html>> [Consulté le 29.10.2018].

« Si mira para atrás, a Vicente Prieto, de 49 años, le queda la sensación de que los trabajadores de Sintel ganaron el partido, pero, aun así, se quedaron sin trofeo. “Levantamos un campamento en el paseo de la Castellana y nos hemos encontrado con que no nos dan lo que se firmó. Y encima nos dejan como si fuéramos nosotros los que no queremos trabajar”. Vicente Cuenta que, ahora, en el paro, gana la mitad que antes. Cuando se desencadenó el conflicto iba a cambiar su coche, que tenía 14 años. “El dinero que tenía reservado para esto es lo que ahora me está salvando”, asegura. », Tatiana Escarraga, *El País*, 17/11/2002.

<https://elpais.com/diario/2002/11/17/madrid/1037535868_850215.html> [Consulté le 29.10.2019].

⁴⁰⁹ Brunol Muel, « Les riches heures du groupe medvekiné (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Images documentaires*, n°37-38, 1^{er} et 2^e trimestres 2000. <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.imagesdocumentaires.fr%2FIMG%2Fpdf%2Fdoc37_38.pdf> [Consulté le 29.10.2018].

Dziga Vertov⁴¹⁰. Les différences entre eux sont notables. Néanmoins il existe également des parentés. En tournant complètement le dos aux politiques, en mettant à distance leurs discours, les quatorze réalisateurs font entendre la voix des ouvriers. À la suite de *El efecto Iguazú*, ils montrent des visages d'inconnus, marqués par le travail, par l'âge, par la peur. Par ailleurs, comme Chris Marker et les multiples autres participants du Groupe Medvedkine, *Discusión*¹⁴ a placé ses caméras au cœur des nouvelles formes d'exploitation. Si quelques années auparavant les ouvriers devaient lutter pour améliorer leurs conditions de travail, souvent inhumaines, désormais ils doivent se battre contre la précarisation de leurs emplois, menacés de devenir en permanence instables.

Par ailleurs, Pere Joan Ventura disposait d'une longue expérience de journaliste et par la suite il participa à des films collectifs tels que *¡Hay motivo !*, ou *El Mundo a cada rato* (Patricia Ferreira, Pere Joan Ventura, Chus Gutiérrez, Javier Corcuera ou Javier Fesser). Parmi les réalisateurs de *Discusión*¹⁴, Tanià Balló continua sur les chemins de l'engagement. Elle réalisa *Las sinsombrero* (2015), documentaire sur les femmes écrivains de la Génération de 27. I. Guardia, en 2014, dans *Así en la tierra como en el cielo*, tourna un court-métrage de 36 minutes qui explore la question des fosses communes de la guerre civile, en dénonçant l'inaction des politiques. Andrés Linares, réalisateur de *Alzados del suelo*, commit en 2008 un film de fiction sur la résistance antifranquiste qui s'est organisée dans les universités à partir des années 60, *La vida en rojo* (2008). Or, ce film fait écho à *Amnistía y libertad*, qu'il a réalisé aux côtés de Tino Calabuig et Adolfo Garijo, en 1976. Le film retrace le mouvement vicinal de Madrid et évoque les événements de Vitoria. En 2012, Andrés Linares participa également à un collectif de cinéastes qui filma le 15-M. Ensemble ils réalisèrent *Dormíamos, Despertamos* (Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares et Daniel Quiñones, 2012). Adolfo Dufour Andía a beaucoup travaillé sur la double question de la politique et de la mémoire : *Camino a casa* (2006) a pour sujet la migration des espagnols vers d'autres pays du monde, *Septiembre del 75* (2009), le cas Xosé Humberto Baena – le dernier homme fusillé durant la dictature – et enfin *Lo posible y lo necesario* (2017), évoque la figure de Marcelino Camacho.

Enfin, nous pouvons repérer, à travers les différents films, des solidarités. Pere Joan Ventura et Georgina Cisquella ont lancé *Discusión*¹⁴. Alfonso Dufour et Pablo Mínguez ont

⁴¹⁰ David Faroult, « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et Luites en Italie du Groupe Dziga Vertov », in Jean-Marc Lachaud (coord.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2006, p. 69-81.

collaboré à *El Interregno*. Tous semblent former des familles de documentaire et peut-être des familles politiques.

Mais sûrement, comme nous le suggérions en introduction, l'ensemble des films tournés sur la liquidation de cette entreprise doivent-ils être pensés en-dehors des cadres traditionnels du militantisme, celui-ci ayant considérablement changé :

Dans les années qui ont précédé ou suivi les événements de Mai 68, le cinéma militant attirait les foules et en particulier les jeunes. La presse parlait alors beaucoup de ce cinéma engagé politiquement, elle en disait du bien ou du mal, peu importe, mais elle ne se taisait pas. [...].

Le temps a passé. C'était il y a trente à quarante ans. Ce fut une période où ceux des films militants réalisés avec une rigueur documentaire et esthétique étaient reçus avec émotion, passion même, touchaient autant l'intelligence que le cœur et ne pouvaient compter que sur la publicité gratuite, celle du « bouche à oreille » autant que celle des critiques, acerbes ou enthousiastes, parues dans la presse.

Il est difficile d'imaginer semblables réactions aujourd'hui où l'apolitisme domine, hors les appareils et les professionnels, et si la politique non politicienne surgit pourtant, timide encore quoique radicale, comme de nouvelles formes de militantisme marquées par une joyeuse pagaille qui oxygène la politique traditionnelle (Seattle, Porto Alegre, Barcelone), nous sommes loin de l'époque des militants communistes, anticolonialistes, féministes, syndicalistes, spontanéistes, situationnistes, anarchistes, maoïstes et autres en « istes », liés à des organisations politiques ayant pignon sur rue, présence dans les universités et accès dans les médias...⁴¹¹

Le militantisme d'hier n'est plus. Du moins ne s'offre-t-il plus dans les mêmes conditions. Le fait que l'on ne filme plus depuis des appareils politiques affirmés explique très certainement que les positionnements politiques partent d'abord des problématiques sociales :

Creo que el documental político se ha movido siempre entre los márgenes de lo social, en momentos históricos concretos en el terreno de la propaganda, de lo militante. Bascula en esta gran franja que son los conflictos sociales en general y aquellos que podríamos definir como propiamente políticos. Pero claro, ¿cuáles son estos? Mi postura es que cualquier conflicto social tiene un origen político que lo hace emerger siendo de igual manera que cualquier conflicto político tiene unas repercusiones sociales. Creo que la cuestión está en identificar el campo de batalla en la esfera pública y en la acción dentro de esta.⁴¹²

Sintel était très certainement un important champ de bataille, car les travailleurs se sont donné beaucoup de mal pour rester visibles à long terme. De fait, nous avons là une des particularités intéressantes liée à la disparition de cette entreprise. Le militantisme, au sens donc de partir en campagne, caractérise avant tout les acteurs du mouvement. Cela s'avéra particulièrement évident dès la première opération d'envergure coordonnée par eux. Tenir six

⁴¹¹ Yann Le Masson, « Alors, le cinéma militant aujourd'hui ? », in Guy Gauthier *et. al.* (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004, p. 28.

⁴¹² Réponse donnée par Isadora Guardia lors d'un débat organisé par Jordi Revert, en présence de Mercedes Álvarez, Goergina Cisqueilla, Isadora Guardia et Margarita Ledo. Jordi Revert, « El documental en España: espacios de lo político », *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n°22, p. 101.

mois sur une des artères centrales de Madrid supposait une organisation militaire⁴¹³. Devoir affronter la trahison du gouvernement et des syndicats impliquait d'autres qualités : notamment imaginer Madrid comme un théâtre d'opérations au sein duquel les batailles se livreraient de manière déloyale, tous ne disposant pas des mêmes moyens. La seconde défaite, celle qui suivit l'agression contre J. M. Fidalgo, le confirme. Ils perdirent cette bataille mais n'abandonnèrent pas la guerre : ils retournèrent immédiatement au combat lors des élections municipales et régionales de la communauté de Madrid et poursuivirent leur affrontement avec MasTec jusqu'en 2013, date à laquelle un accord financier fut finalement trouvé⁴¹⁴.

Nous avons situé notre travail à la frontière entre le social et le politique. Nous avons observé la connexion entre les deux, notamment la façon dont les documentaires opèrent un renversement par rapport à la vision qui est communément donnée des problématiques sociales. Le cas Sintel, lui, permettrait d'observer l'autre frontière, celle qui unit le cinéma politique et le cinéma militant. La question consisterait alors à comprendre de manière précise quel rôle les leaders du mouvement ont attribué au cinéma durant ce long combat. Il s'agirait de formuler à nouveau la question de l'intervention du cinéma et de la médiation cinématographique. *El interregno*, fut fait en dehors de tous les circuits classiques de la production et de la réalisation, notamment de manière à pouvoir jouir d'une liberté de parole.

⁴¹³ « La instalación del campamento no fue una idea improvisada. La planificación duró tres meses y, hasta que se montó de incógnito a las cuatro de la madrugada del pasado 29 de enero, se cubrieron todas las etapas de un plan pensado escrupulosamente y con audacia militar por el Comité Intercentros.

En el puesto de mando está Adolfo Jiménez, de 48 años, abulense de Cillán, ingeniero aeronáutico y presidente del Comité. Jiménez, duro como el pedernal, reconoce que el campamento tiene un modelo militar y una organización que no le va a la zaga. Se gestó con el nombre de *Operación Gandhi* y se marcaron 'tres objetivos centrales'. El primero, 'reventar el silencio sobre Sintel de los medios de información afines a Telefónica'. El segundo, obligar al Gobierno a interesarse por la crisis de la empresa. Y el tercero, abrir una mesa negociadora entre el Gobierno, Telefónica y los sindicatos sobre el futuro de la empresa. », Santiago Hernández, « El campamento de la Esperanza », *art. cit.*, sp.

⁴¹⁴ Agencias Madrid, « El 'caso Sintel' no irá a juicio tras alcanzarse un acuerdo por 35 millones », *El Norte de Castilla*, 02/06/2013. <<https://www.elnortedecastilla.es/rc/20130602/mas-actualidad/economia/cierre-caso-sintel-201306021415.html>> [Consulté le 29.10.2018].

ANNEXES

Tableau détaillé du fonctionnement narratif de *Portmán, a la sombra de Roberto*

N°	Minutage	Titre de la séquence	Contenu	Type de relation entre segments narratifs
1	00m00s – 02m32s	Générique	Survol de la baie et de la Sierra	
I. Les activités minières				
I.2	2m32s – 15m28s	<i>Les mines souterraines</i>		<i>Chronologique : I.2 et I.3 sont liés par la chronologie. Il y a succession</i>
		I.2.1	Enchaînement de divers plans sur les ruines / Introduction de vieilles photographies	Ponctuation
		I.2.2	José Antonio García : introduction	
		I.2.3	Souvenirs du travail à la mine	Les habitudes de travail
		I.2.4	Enchaînement par plans de la danseuse et archive N/B des mines	Ponctuation
		I.2.5	Récit de vie de Ginés Gonzalez	Les conditions de vie
		I.2.6	Récit de vie de A. Vicente et B. Caparrós	
		I.2.7	Enchaînement d'archives sur la mine en fonctionnement	
		I.2.8	Récit de vie de Ginés Gonzalez (Suite)	
		I.2.9	Série de plans sur le cimetière au son d'explosions	La mort : -Silicose -Accidents
		I.2.10	Récit de vie de A. Vicente et B. Caparrós (suite)	Répétition
		I.2.11	Récit de vie de Ginés Gonzalez (suite)	
		I.2.12	Récit de vie de A. Vicente et B. Caparrós (suite)	
		I.2.13	J. A. García	

		I.2.14	Enchaînement d'archives et de scènes de danse		Ponctuation	
I.3	15m28s – 20m31s		<i>Le changement de mode d'extraction</i>		<i>Chronologique</i>	
		I.3.1	Le NODO	Modernisation de tous les secteurs d'activité		
			Documentaire « Las minas de la Unión »	Annonce de la transition vers l'exploitation de mines à ciel ouvert		
		I.3.2	Enchaînement d'images de dynamitage de roches		Ponctuation	
		I.3.3	M. Martínez précise l'histoire / illustration par archives	Les techniques d'exploitation de Peñarroya	Répétition	
		I.3.4	Film d'animation			
		I.3.5	M. Martínez précise l'histoire / illustration par archives	Le problème des déchets		
		I.3.6	Série d'images de Roberto puis des tuyaux en fonctionnement et identification de Portmán	Identification de Roberto	Ponctuation	
		I.3.7	F. Vélez	Le travail dans les lavoirs		
		I.3.8	Série d'archives		Ponctuation	
I.4	20m31s – 24m38s		<i>Les conséquences : anéantissement et pollution de la baie</i>		<i>Cause/Conséquence : I.3 et I.4 sont liés par un rapport de cause conséquence</i>	
		1.4.2	F. Vélez (Suite)	Le déversement des déchets		
		1.4.3	Enchaînement de plans sur le déversement de boue		Ponctuation	
		1.4.4	F. Vélez (Suite)	Les déchets toxiques		
		1.4.5	Enchaînement d'archives	Le lavoir en fonctionnement		
		1.4.6	Enchaînement de plan sur le lavoir en ruine		Ponctuation	
		1.4.7	Images d'archives des tubes (sur voix de F. Vélez)	Anéantissement de la baie	Répétition	
		1.4.8	F. Vélez (Suite)			
		1.4.9	Suite de gros plans	Énumération des toxiques	Reprise	
		1.4.10	Montage alterné	La baie	Ponctuation	

			d'enfants jouant sur la plage et d'archives du tuyau en fonctionnement	polluée	ironique	
II. Responsabilités / Victimes						
<i>II.1</i>	<i>24m38s – 30m43s</i>		<i>Le nœud administrativo- politique</i>			<i>Les segments I et II sont liés par un rapport de Cause/ Conséquence</i>
		II.1.1	M.A. Estévez (Ecologistas en Acción)	Problème écologique		
		II.1.2	J. Mas (Greenpeace)		Répétition	
		II.1.3	M. Martínez	La concession administrative	Ajout d'argument	
		II.1.4	M.A. Estévez (Ecologistas en Acción) (suite)	Que faire ?		
		II.1.5	Série d'archives	Le matériel en ruine	Ponctuation	
		II.1.6	M.A. Estévez (Ecologistas en Acción) (suite)	Restaurer l'ensemble baie et sierra		
		II.1.7	Enchaînement de plans sur Llano del Beal		Ponctuation	
		II.1.8	Carmen Soto	Le problème des dépôts enfouis de minerais	Répétition	
		II.1.9	Plans aériens de montagnes éventrées			
		II.1.10	Juan Ernesto Peña (Pharmacien)			
		II.1.11	Série de gros plans	La terre possiblement contaminée	Ponctuation	
		II.1.12	M.A. Estévez (Ecologistas en Acción) (suite)	Le principe du pollueur-payeur	Ajout d'argument	
		II.1.13	Archive télévisée	Cristina Narbona accuse Peñarroya mais la justice rend responsable administration	Contradiction	
		II.1.14	F. Vélez	Ironise sur les promesses de restauration		
		II.1.15	M. Martínez	L'Europe est responsable	Ajout d'argument	
<i>II.2</i>	<i>30m43s – 37m02s</i>		<i>La baie avant la pollution</i>			<i>Les segments II.1 et II.2 sont dans une relation de comparaison par contraste</i>
		II.2.1	Enchaînements de plans qui déroulent le temps à l'envers	La baie lorsqu'on s'y baignait	Ponctuation	
		II.2.2	Archives N/B	Richesse des	Ajout	

		II.2.3	Manuel Robles	fonds ;	d'informations	
		II.2.4	Nouvelle série d'archives	Paysage de rêve		
		II.2.5	Manuel Robles (suite) / illustration par archives	Le changement de physionomie de la baie		
		II.2.6	Série d'archives	Bateaux de pêches en activité	Ponctuation	
		II.2.7.	A. Vicente et B. Caparrós	Portmán, station balnéaire		
		II.2.8	Série de plans sur la baie anéantie	Baie disparue	Contraste	
		II.2.9	Ginés González	Portmán station balnéaire		
		II.2.10	Reprise du NODO			
		II.2.11	Série de plans sur le désastre	Poissons morts	Contraste	
		II.2.12	F.Vélez	Souvenir de la physionomie de la baie		
		II.2.13	José López Fernández (Série d'illustrations)	Souvenir des bateaux de pêche	Contraste	
		II.2.14	A. Vicente et B. Caparrós		Répétition	
		II.2.15	Série de plans montrant la transformation du port	L'exemple de l'ancien port : la désertification		
		II.2.16	F. Vélez		Répétition	
II.3	37m02s – 39m49s	<i>La fermeture et ses conséquences</i>			<i>Le segment II.3 est dans un rapport dialectique avec les segments II.1 et II.2. La fermeture c'est la logique</i>	
		II.3.1	M. Martínez	Greenpeace		
		II.3.2	F. Vélez / Illustration par archives		Répétition	
		II.3.3	José López Fernández	Greenpeace contre les travailleurs		
		II.3.4	J. Mas (Greenpeace)			
		II.3.5	Série d'archives	Activistes enchaînés aux tubes	Ponctuation	
		II.3.6	F. Vélez (Suite)	Fermeture		
		II.3.7	José López Fernández (Suite)		Répétition	
		II.3.8	M. Martínez (suite)		Répétition	
		II.3.9	Suite de photos d'archives et coupures de presse	Mineurs en grève		
III. La nouvelle donne et ses conséquences						

III.1	39m49s – 42m45s	<i>La reprise par POrtmán Golf S.A.</i>			<i>Le segment III est dans un rapport chronologique par rapport aux segments I et II</i>	
		III.1.1	M. Martínez (suite)	Rachat et rojet de Portmán Golf S.A.	Répétition	
		III.1.2	A. García (PDG)			
		III.1.3	M. Martínez (suite)	Prix du rachat élevé	Répétition	
		III.1.4	A. García (PDG)			
		III.1.5	J.A. García	Prix peu élevé	Contraste	
		III.1.6	A. García (PDG)	Coût élevés	Contraste	
		III.1.7	Archive d'un anonyme	Prix dérisoire	Contraste	
III.2	42m45s – 50m46s	<i>LLano del Beal, village de résistants</i>				
		III.2.1	Série d'archives sur une manifestation de rue	Résistance	Répétition	
		III.2.2	M. Martínez			
		III.2.3	Série de plans d'archives	Llano del Beal	Ponctuation	
		III.2.4	Cándido González	La proximité des mines menace le village (sauf pour L. Martínez)	Contraste	
		III.2.5	Carmen Soto			
		III.2.6	Luis Martínez			
		III.2.7	Carmen Samper			
		III.2.8	Luis Martínez			
		III.2.9	Carmen Soto			
		III.2.10	Série de coupures de presse			
		III.2.11	Voix de Carmen Samper sur des archives des carrières			
		III.2.12	Série de plans d'archives	Dans Llano del Beal	Ponctuation	
		III.2.13	Juan Ernesto Peña	Projet de disparition du village		
		III.2.14	Série de plans d'archives	Dans Llano del Beal	Ponctuation	
		III.2.15	Cándido González	Projet de disparition du village	Répétition	
		III.2.16	Antonio Carrasco	« La cabaña »	Répétition	
		III.2.17	Série d'archives			
		III.2.18	Antonio Carrasco			
		III.2.19	Série d'archives			
		III.2.20	Carmen Soto			
		III.2.21	Série d'archives			
		III.2.22	Carmen Samper			
III.3	50m46s – 55m58s	<i>Mineurs contre habitants</i>				
		III.3.1	Miguel Martínez	Et si les mineurs et habitants s'étaient unis ?	Ajout	
		III.3.2	L. Martinez	Solidaire des habitants de LLano del Beal		

		III.3.3	Archive télévision	Les mineurs à l'arrêt		
		III.3.4	Carmen Samper	Regrette l'opposition		
		III.3.5	Carment Soto	Responsabilité de Portmán Golf S.A	Ajout	
		III.3.6	Série d'archive	Les mineurs à l'arrêt	Répétition	
		III.3.7	Série d'archives	Mineurs à l'arrêt manifestent		
		III.3.8	Cándido González	Le village comme bouc émissaire		
		III.3.9	Carmen Soto	Souvenir des affrontements		
		III.3.10	Cándido González (Illustré par archives) (suite)			
		III.3.11	Carmen Soto (suite) (Illustré par archives)			
<i>III.4</i>	<i>55m58s – 58m28s</i>	<i>Fermeture définitive</i>				
		III.4.1	Cándido González (Illustré par archives) (suite)	Fermeture définitive voulue		
		III.4.2	L. Martínez		Répétition	
		III.4.3	F. Vélez		Répétition	
		III.4.4	Série d'archives sur les tubes en fonctionnement		Ponctuation	
		III.4.5	F. Vélez	Souvenir de la fermeture		
		III.4.6	Série d'archives	Préparation de la fermeture	Répétition	
		III.4.7	F. Vélez	Souvenir de la fermeture	Répétition	
		III.4.8	Archive télévisée de la fermeture	C. Collado Mena ordonne l'arrêt du déversement	Répétition	
		III.4.9	Série de plans sur les tubes laissés à l'abandon dans la baie		Ponctuation	
IV. L'épilogue de l'histoire : après la fermeture						
<i>IV.1</i>	<i>58m28s – 59m36s</i>	<i>Roberto II</i>				
		IV.1.1	F. Vélez	Un lavoir improvisé a été construit		
		IV.1.2	M. Martínez	Il a connu des problèmes d'étanchéité	Ajout	
		IV.1.3	Illustration par deux plans	Plan d'eau couleur marron	Illustration	
		IV.1.4	F. Vélez	Impossibilité		

				de travailler dans de bonnes conditions		
<i>IV.2</i>	<i>59m36s – 1h01m40s</i>		<i>L'impasse finale</i>			
		IV.2.1	Série de coupures de presses et de photos	Mineurs en grève		
		IV.2.2.	F. Vélez	Fermeture totale		
		IV.2.3	Archive télé C. Collado Mena	C. Collado Mena et A. García	Répétition	
		IV.2.4	Archive télé A. García	García promettent, garantissent, etc.		
		IV.2.5	José Antonio García	Les mineurs n'ont pas été indemnisés	Contraste	
		IV.2.6	A. García	On ne doit rien à personne	Contraste	
		IV.2.7	Habitante anonyme	Mineurs dans la misère		
<i>IV.3.</i>	<i>1h01m40s -</i>		<i>Impuissance des mineurs</i>			
		IV.3.1	Luis Gudiño	Trahis par l'avocat censé les défendre		
		IV.3.2	Archive des mineurs en grève	Occupent la carrière		
		IV.3.3	F. Vélez			
		IV.3.4	Série d'archives des manifestations	Actions diverses		
		IV.3.5	Images d'une habitation vandalisée	Actions violentes		
		IV.3.6	J. A. García			
		IV.3.7	F.Vélez	Ils n'ont rien eu et ont même été floués		
		IV.3.8.	Luis Gudiño	Trop âgés pour retravailler		
		IV.3.9	F. Vélez			
		IV.3.10	Série d'archives en N/B	L'époque des mines souterraines		
		IV.3.11	Série d'archives	Synthèse des lieux		
		IV.3.12	Série de cartons explicatifs	Rien n'a bougé depuis la fermeture		

Tableau détaillé de la séquence qui traite de « La Cabaña »

Nous avons utilisé des couleurs dans la colonne « N° et type de plan », pour distinguer différents types d'archives :

- En gris, les images d'archive qui ont en commun d'avoir été tournées en travelling par un opérateur inconnu, au cœur de Llano del Beal ;
- En kaki, une archive isolée d'une explosion dans une carrière ;
- Couleur saumon, des archives qui ont en commun d'avoir été tournées au cœur d'une carrière, on y voit les machines au travail ;
- En bleu les archives liées à « La Cabaña » et ses ramifications.

N° et type de plan	Dialogue / Sons	Musique
1. Introduction : 22 février 1988 : LLano del Beal dans la rue		
1. Archive. Extérieur jour. Gros plan d'un drapeau qui flotte devant des bâtiments d'habitation.		Chanson : Una cosa les deseo A los dueños de las minas Que el dinero que nos roban Se les vaya en medicinas Se les vaya en medicinas Son divertidos Tomadas poco a poco Las sulfamidas ⁴¹⁵
2. Archive. Raccord. PRT d'une foule dans la rue qui rue crie :	« El pueblo unido, jamás será vencido... » Démarrage d'une chanson :	
3. Archive. Raccord. PP de jeunes femme, en amorce. Au second plan une foule massée derrière grilles :	Cris difficilement audibles	
4. Archive. Raccord. GP pancarte : « El Llano del Beal, quiere soluciones pero ya. »		

⁴¹⁵ Voici le texte entier de la chanson : « Hay una lumbre en Asturias/ que calienta España entera,/ y es que allí se ha levantado,/ Toda la cuenca minera.// Ale, asturianos,/ están nuestros destinos/ en vuestras manos.// Empezaron los mineros/ y los obreros fabriles. Si siguen los campesinos/ seremos cientos de miles.// Bravos mineros,/ siguen vuestro camino/ los compañeros.// Con la moda que han sacado/ de las huelgas en las minas/ todos los explotadores/ se van a ver en la ruina.// Últimamente/ se están viendo las cosas/ más claramente.// Una cosa les deseo/ a los dueños de la minas:/ que el dinero que nos roban/ se les vaya en medicinas.// Son divertidas/ tomadas a poco/ las sulfamidas.// Hay algunos sacerdotes/ francamente progresistas;/ apoyan peticiones/ de los mineros huelguistas.// Algunos curas/ hoy están a las duras/ y a las maduras.// Santa María, //Haz que empiece la huelga/ en Andalucía.// Oh, Virgen Pura,/ haz que cuaje la huelga/ de Extremadura.// Santa Patrona,/ haz que siga la huelga/ de Barcelona.// La policía,/ si oyera estas canciones se enfadaría. », Paroles et musique de Chicho Sánchez Ferlosio. Chanson présente sur le disque "Spanska motståndssånger" (Canciones de resistencia españolas), édité par la maison de disque Clarté en 1964.

5. Archive. Raccord. PRT de jeunes femmes assises qui chantent :	« El pueblo unido, jamás será vencido. »	
6. Archive. Raccord. PRT d'un groupe à contrejour portant une pancarte : « El llano en lucha por sus supervivencia ».		
7. Archive. Raccord. PP jeunes femmes sourient à la caméra. (raccord son de la foule, difficilement audible).		
8. Archive. Raccord. PP. ¾ dos homme crie mégaphone : (raccord son <i>off</i> foule)		
9. Archive. Raccord. GP pancarte : « No estamos en contra de los trabajadores. »		
10. Archive. Extérieur nuit. La Cabaña. Gros plan pancarte : « Solidaridad con El Llano, Firmas aquí. ». Panoramique gauche sur la foule réunie.		
11. PP. de Miguel Martínez	Portmán Golf, cuando inicia su actividad minera conocía el problema del Llano, pero no calibró el grado de irreductibilidad de los vecinos del LLano.	
2. Le travelling : passage du présent au passé, à un passé postérieur à 1988		
12. PGE d'El Llano, Vue d'hélicoptère, travelling avant (G/D) avec jeu d'accélération et de ralentis.		
13. Raccord mouvement. Travelling avant (G/D) avec changement d'échelle. Le travelling est réalisé depuis un véhicule. Effet d'accélération. Le travelling conduit vers le panneau du Llano del Beal.		
14. Répétition du même plan au ralenti.		
15. Raccord de mouvement. Travelling (G/D). Apparaît dans le champ, en PA, un cycliste, qui dépasse la voiture.		
16. Raccord de mouvement.		

Travelling (G/D). Apparaît à nouveau dans le champ, en PA, le cycliste, dépassé par la voiture.		
17. Raccord de mouvement. Travelling (G/D). En contreplongée, les voies du train ou passent, en sens inverse un train jaune et blanc.		
18. Plan fixe proche des voies de chemin de fer, le même train passe. Le grain de l'image a changé. Il s'agit d'une archive.		
19. Travelling (G/D). Extérieur jour. PM de faces assises en groupe. Raccord dans le grain de l'image.		
20. Zoom arrière sur une foule à l'entrée bâtiment. Raccord dans le grain de l'image.		
21. PRT de deux jeunes femmes appuyées contre mur. Zoom arrière brusque. Raccord dans le grain de l'image.		
22. PM de loin d'un homme remettant de l'eau dans son moteur.		
23. PP d'une grand-mère, d'abord flou. Zoom arrière. Plan net. Elle regarde hors-champ. Raccord dans le grain de l'image.		
24. Travelling avant. PP d'un homme qui jette quelque chose à la poubelle et regarde la caméra. Raccord dans le grain de l'image.		
25. PRT d'un groupe de personnes dans la rue. La caméra effectue des mouvements brusques à gauche et à droite.		
3. Retour sur une histoire commencée en 1987 : La question de la distance et des tremblements		
26. Extérieur jour. Nouvelle vue aérienne d'El Llano. Travelling circulaire. Début de l'interview de Cándido González	Las explotaciones de la minería estaban aquí cerquita a 500 m nada más, cuando la ley dice que sean 2000 metros, y estaban a 500m de tal manera que en mediodía, cuando explotaban los 10.000 kilos de dinamita el pueblo todo temblaba,	
27. Fondu enchaîné sur les mines à ciel ouvert. Vue aérienne d'hélicoptère. Travelling avant.		
28. Extérieur jour. PP de Cándido González. (nommé par un carton). Derrière lui, l'ancienne « Cabaña » devenue édifice de commémoration.		
29. Intérieur jour. PRT de Carmen	«...y los cristales vibraban y yo	

Soto.	de día la cuna no la podía poner debajo de la ventana porque podía ser que un día de barreno... (los...)	
30. Archive. PM de deux ouvriers devant une maison en train de réaliser des travaux de façade. Raccord dans le grain de l'image avec les archives précédentes.	...le cayeran a mi hijo, porque la escayola de la casa estaba dejada por completo.	
31. PP. Interview face Luis Martínez. Un carton annonce son nom et ses fonctions : « Presidente Comité de empresa Portmán Golf, S.A / Secretario general federación regional de minería UGT Murcia.	Si eso hubiera sido cierto no estaría en pie ni una sola casa, ni una sola casa ; y si eso es así tenían que haberlo denunciado porque la mayoría de estas casas son la propiedad de la propia empresa Portmán Golf, hay cosas que nos las puedo entender.	
32. PA de Carmen Samper, dans sa cuisine extérieure, en train de préparer une omelette. Un carton précise : « Carmen Samper, Vecina del Llano ».	Tiraban unos barrenos que estábamos haciendo la comida o estabas haciendo cualquier cosa y a las dos menos algo estabas preparada porque ya sabías que antes de las dos te soltaban el peñinazo.	
33. PP. Interview face Luis Martínez.	Apenas se notaba ni el más mínimo ruido, a veces le decíamos a la administración, « no oye que ya está la voladura hecha », « pero coño ya la habéis hecho », « pues sí ». Eso era así, era tristemente es así.	
34. Archive. GPG : Explosion dynamite. Zoom arrière. Son in de l'explosion.		
35. Carmen Soto en PP	Teníamos miedo constante de que pasara algo gordo, porque cada vez los sondeos eran más fuertes y más ruidosos. Y en el momento en que ya empezaron que iban a bajar más para abajo del pueblo de El Llano, lo normal es que para abajo se bajaran, pues ya teníamos que irnos de El Llano.	
36. GPG, pano droite sur une mine à ciel ouvert.	Que iban a hacer sondeo para ver, sí, si había mineral, que ya estaban los filones casi agotados	
37. PG d'une tractopelle qui ramasse minerais.		
38. Raccord. PG de la tractopelle de face.		
39. PM d'un énorme camion benne. Léger Panoramique vers la droite.		
40. Archive. PA d'un mineur qui pousse un chariot de minerai. Effet de balayage et de saturation, couleur orangé.		
41. Fondu enchaîné et Raccord sur le chariot de minerai vidé. En surimpression un mineur et une coupure de presse insérée dans le plan : « La cantera está ya a 700 metros de El Llano del Beal » Son d'appareil photo et bruits de		

moteur.		
42. Fondu enchaîné. Nouveau montage d'image : au second plan un camion. Dans une lucarne une coupure de presse : « La mina podría avanzar hasta 465 de distancia con el Llano del Beal. » puis après un son d'appareil photo « El Llano : ¡Ni un metro más ! » Son d'appareil photo et bruits de moteur.		
43. Archive. GPG de la mine en activité. Effet de saturation qui donne à l'image une tonalité grise. Bruits de moteurs.	Voix <i>off</i> de Carmen Soto : « Y ya no podíamos consentir ya que hicieran en la misma puerta de tu casa una cantera, Con el peligro que eso lleva de la voladura y de todo.	
44. Archive. PG de la Mine activité. Des camions, et des tractopelles travaillent. Raccord dans la tonalité de l'image. Bruits de moteur.		
45. PG de camions benne. Au centre de l'image, un journaliste. Raccord dans la tonalité de l'image.		
46. PG d'une tractopelle qui avance vers la caméra. Raccord dans la tonalité de l'image.		
4. Suite chronologique : Le projet de continuité d'extraction		
47. Reprise du travelling avant. Ici sur une image d'une Renault 5 à l'abandon. Tremblements de caméra.		Début d'accords de guitare. Musique mélancolique.
48. Archive. PG d'une tractopelle avec effet de balayage.		
49. Continuité du travelling (D/G). Un homme apparaît en PA avec une petite fille à côté de lui. Derrière, deux jeunes.		
50. Retour à l'image d'archive où un journaliste se trouve devant une tractopelle.		
51. Reprise de l'image de la tractopelle avec un journaliste devant, en PM. Effet de balayage.		
52. Sorte de Jump Cut. Reprise à l'identique de l'image avec zoom avant.		
53. continuité du travelling. Deux femmes en PM dont une avec une poussette.		
54. GPG de la mine à ciel ouvert. Un camion vide sa benne. Zoom		

arrière.		
55. Continuité du travelling. PM d'un cycliste dépassé par la voiture.		
56. PG d'un camion benne. Effet de balayage.		
57. Continuité du travelling. PA d'un groupe de trois hommes devant une porte. Soudain arrêt sur image. Effet de saturation. Voix <i>off</i> du pharmacien :	El año 1977, se nos convoca una reunión para hablarnos un poco del futuro del pueblo por parte de Peñarroya. Y se nos llama a decirnos que el pueblo está aquí ahora en una cantera que en aquel momento estaba, yo calculo que 900, 1000 metros del pueblo, y que el futuro nos lleva, Víctor González se llamaba el director de Peñarroya en aquel momento, nos lleva a una sala donde tiene una maqueta preciosa del pueblo y la cantera, y levanta un trozo de pueblo y dice « este es el futuro, al año que viene vuestro pueblo está así », y muchos de los que están allí ven con asombro como su casa se va volando con la maqueta y se queda allí un hueco gigante, un hueco gigantesco, una cantera como siempre ha hecho Peñarroya, dejar, dejar huecos y no preocuparse de restaurar ni de regenerar nada.	
58. PM de tractopelles en enfilade. Zoom arrière. Arrêt sur image.		
59. PM d'un camion benne de face. Zoom arrière et multiples effets de balayage et de saturation.		
60. PA du pharmacien, au milieu d'un ancien dépôt de minerai.		
61. PM d'enfants jouant au ballon dans une rue.		Reprise des mêmes accords après quelques secondes de pause. Elle s'arrête dur les propos du curé.
62. PG devant la Casa del Pueblo.		
63. Raccord. PM des deux hommes présents dans le plan précédent, devant le même bâtiment.		
64. PM de l'intérieur de la Casa del Pueblo. Un homme entre alors que sur la gauche de l'image d'autres jouent. Panoramique gauche pour le suivre pénétrant vers l'intérieur où d'autres groupes jouent.		
65. Raccord. PRT de deux hommes debout regardant une table de jeu. Panoramique vertical bas. On y joue aux dominos.		
66. PRP d'une femme jouant avec d'autres à jeu de jacquet. Panoramique vers le bas.		
67. Raccord. PRP d'une autre joueuse, fumant une cigarette.		
68. Raccord. Le groupe des quatre	Este pueblo ha parado a otro	

femmes en train de jouer. Voix <i>off</i> du curé :	lugar.	
69. PA du curé et d'un autre homme, assis sur banc devant La cabaña.	Pues en todo caso estamos de acuerdo que vayamos a otro lugar pero que nos hagan primero el pueblo y las casas y nosotros iremos después para allí. « No es que nosotros necesitamos ya explotar esto », pues no que primero nos hagan el pueblo y las casas y después nosotros salimos de aquí. Y desde este momento saltó el problema que estuvo así cuatro o cinco años y no estaban decididos a hacernos caso. A lo que estaban decididos es a hacernos volar de aquí y hacer desaparecer el pueblo.	
5. Suite chronologique : La Cabaña		
70. Archive. Plan de caméra amateur. Diverses indications incrustées, le temps, le zoom. Au fond, La Cabaña, où est accrochée une banderole : « El Llano del Beal quiere soluciones pero Ya. » Voix <i>off</i> d'Antonio Carrasco.	Después de una asamblea que se produjo en la Iglesia se creó un movimiento que se llamaba « La cabaña ». La Cabaña, sí nació con la iniciativa de 7 vecinos después de salir de la Iglesia, sin nadie decirle nada. Pues se vinieron a la orilla del pueblo. Y con unos plásticos pues se organizaron. Acamparon esa noche que era una noche de frío, encendieron la hoguera. Y a partir de allí, al día siguiente eran...20, al otro día eran 30.... Y así se puede decir que esta situación se mantuvo durante tres años.	
71. PP de l'homme assis à côté du curé. Un carton le nomme : Antonio Carrasco, Presidente asociación vecinos de El Llano. «		
72. Archive caméra, amateur. On retrouve les indications de temps et de zoom. PM d'un homme qui monte les baraquements de fortune.		Début d'une nouvelle chanson. Dame tu pañuelo Que será mi bandera Solo queda del sueño El sudor de la cantera
73. Raccord. PA d'un homme sur le toit en train de ficeler la toiture. Sur la poutre est accrochée une pancarte. Zoom arrière : El pueblo del Llano te da la bienvenida. Toma conciencia de lo que quieren hacer con nosotros. Confiamos.		
74. Archive caméra, amateur. On retrouve les indications de temps et de zoom. PM des deux femmes du plan 515 en train de dérouler des canisses.		
75. PM d'un groupement autour de baraque et voiture de police. Panoramique lent vers la gauche qui découvre au second plan La Cabaña et les habitants		
76. <i>Idem</i> . Plan 71.		

77. Archive. GP d'une pancarte affiché sur La Cabaña : Bienvenido a este pueblo en lucha.			
78. PM d'une foule massée à l'extérieur.			
79. PM de personnes à l'entrée du village encadrés par la Guardia Civil à l'entrée du village, donc hors-champ se trouve La Cabaña.			
80. PM d'un groupe, posant comme pour une photo, dont beaucoup de personnes âgées. Panoramique gauche sur feu. Arrêt sur les visages.			
81. <i>Idem.</i> 71. Antonio Carrasco :	Esos plásticos se convirtió en una pequeña choza, después en otra choza, y al final se convirtió en una cabaña, y por último nació esto que tenemos detrás... que fue el símbolo o el emblema de la lucha de unos vecinos del pueblo.		
82. Trav avant le long de La Cabaña, désormais bâtiment en dur qui commémore leur lutte.			
83. Archive. PRT de femmes devant La Cabaña. Sur une banderole on peut lire : Estamos encerrados en defensa de nuestros pueblos			
84. PP de profil d'hommes portant un béret.			
85. PRT d'un groupe d'hommes, dont des adolescents à l'intérieur d'une baraque. Zoom avant. Voix <i>off</i> de Carmen Soto :	Sea las diez de la mañana o las tres de la tarde o las cinco, igual, o a las diez de la noche, la gente acudía en mogollón. Todo el mundo, hombre mujeres críos, sea la hora que sea, allí, y estábamos todos a defender lo que creíamos que era... justo que era el pueblo, las casas. la calidad de vida de los vecinos y seguir manteniéndonos aquí... en el pueblo de El Llano.		
86. GP de Carmen Soto.			
87. PG de la foule massée le long de la route. Panoramique G/D.			
88. PG de la foule depuis un autre point de vue. Zoom avant et panoramique D/G.			
89. PM ouvriers de la mine marchant sur la route. Au second plan un tracteur. Sur le côté, les véhicules de la Guardia Civil.			
90. PRT d'hommes regardant hors champ.			
91. Faux champ contrechamp. En PM, on voit les mineurs massés aux côtés des Guardias Civiles.			
92. PM de la foule massée au bord de la route, à l'entrée du village. Zoom arrière.			
93. PA Carmen Samper.		Y por las noches, en el mes de enero, con fogata, y liadas en	
94. GP sur l'œuf cuit dans l'huile.			

95. <i>Idem.</i> 93.	<p>manta y en todo lo que podías se tiraba allí toda la noche. Cuando venía de allí un camión pos alé todo el mundo a las terreras lo mismo ellos que nosotros porque les hacíamos de todo y ellos a nosotros también, les tirábamos piedras y nos volvíamos locos perdidos.</p> <p>Tocaban la sirena y todo el mundo para arriba, unos con angustias, unos malísimos, yo me acuerdo que en aquel... entonces, cuando eso, tenía yo, tenía una casa vieja y una guardería de críos y me fui un día allí a Peñarroya y si por poco las madres me comen y la junta de vecinas también porque, claro, porque si yo tenía veinte críos, los tenía yo recogidos, y esas 20 madres habían acudido, entonces si me iba yo las madres no podían acudir que tenía que estar con los críos.</p>	
----------------------	---	--

Entretien avec Juan Vicente Córdoba

Lors de l'écriture du sous-chapitre sur les voix en exergue, de nombreux doutes ont surgi quant au rôle de Miguel Ángel Pascual Molinillo. C'est ce qui nous a décidé à contacter Juan Vicente Córdoba. On trouvera ci-dessous l'intégralité de nos échanges.

Jean-Paul Campillo. Acerca de Flores de luna, lo primero que me pregunto es cómo te acercaste al barrio del Pozo del tío Raimundo. ¿Cómo es que decidiste llevar este proyecto de documental?

Juan Vicente Córdoba. La inmigración interna de nuestro país ha acabado arrinconada en nuestra memoria como un legajo que nadie quiere desempolvar. Para las nuevas generaciones el éxodo rural de nuestros padres y abuelos sólo es un recuerdo borroso, cada vez más lejano, y sin embargo es una clave fundamental para entender la historia de España en el siglo XX: el proceso de industrialización de nuestras grandes ciudades y abandono de los pueblos desde finales de los años cincuenta. Gracias a ese proceso la población española pasa de ser mayoritariamente rural a ser plenamente urbana (más del 70%), el país se industrializa trayendo consigo el nacimiento de nuevos barrios de infraviviendas en las periferias de las grandes ciudades. Tal vez, sea ésta para muchos de nosotros la historia de nuestras propias raíces. "Flores de luna" ruge en mi interior con el deseo de contar como fue el proceso de inmigración interna en España tras la guerra civil. También como motivación por encontrar respuestas a preguntas que me rondaban y que pudieran aportar un mejor conocimiento sobre el tipo de persona que soy. Jean Renoir decía que todo ser humano, artista o no, es en gran medida un producto de sus circunstancias: « No existimos por nosotros mismos, sino por los elementos que han rodeado nuestra formación ». Me agolpaban preguntas tales : ¿Cómo se originó el barrio dónde nací o viví en mi infancia y adolescencia, con sus señas de identidad y a qué fue debido? ¿Cómo casi de la noche a la mañana se transforma aquel trozo de tierra polvorienta y reseca, marginal y deshabitada donde llegaron nuestros padres o nuestro abuelos en un espacio acondicionado para la vida humana ? Mis abuelos fueron inmigrantes que llegaron a Madrid huyendo del hambre y la miseria. Los primeros pobladores de un territorio que junto con otros vecinos convirtieron en un barrio. Creían en la ilusión utópica de que desde el barrio se podía cambiar el mundo. Mi madre siempre me recordaba ese proceso.

J.P.C. La segunda pregunta, que tiene que ver con la anterior, es la siguiente : ¿el proyecto que llevan los alumnos que aparecen en la película, entre otros Jorge y Lorena, existía ya antes de que decidieras hacer la película? Si no es así, ¿tu película incluía un proyecto más global y de hecho más didáctico para concienciar a los jóvenes?

J.V.C. El proyecto ya existía en el Colegio Trabenco donde ellos daban clases. Querían conmemorar unas efemérides del Barrio del Pozo del Tío Raimundo con esa exposición. Los profesores del colegio intentaban también que los alumnos conocieran el pasado del barrio y dialogaran con sus padres y abuelos. En la película me apoyé en la singladura y proceso espacio tiempo del montaje de esta exposición y con los jóvenes protagonistas elegidos lo potencié con visitas a Radio Kalembuco, la proyección de la película “El Techo” de Vittorio de Sica, encuentros con sus padres, entre amigos, con la Asociación de Vecinos, etc.

Me parece genial, por ejemplo, la secuencia en la que filmas a los jóvenes cuando ven la proyección de El techo, la película de Vittorio de Sica. Porque con ello, a pesar de que gran parte de esta labor de documentación que ellos llevaron para hacer una exposición en el barrio quedó fuera de la película, vemos que ellos son el objetivo primero. ¿Tenías presente ya esta idea de hacer cambiar la mirada de estos jóvenes sobre su entorno y al fin y al cabo sobre ellos mismos?

Algunos entienden las penurias que pasaron sus padres y abuelos pero no comprenden el proceso. No tienen arraigado el significado de colectividad y solidaridad. No han sido educados para comprenderlo. Ni están preparados para afrontarlo. A sus padres y abuelos les tocó vivir otro contexto histórico. Los años 60 fueron los años de la utopía, la gran aventura de la ilusión, una fiebre de vivir una sociedad nueva. Actúa como atenuante que a los jóvenes actuales les ha tocado vivir una época de bienestar de la sociedad, un falso espejismo de opulencia que ha perpetuado el egoísmo, el capitalismo salvaje, el poder adquisitivo (tener más bienes que tu vecino aunque te hipoteques), el atractivo por la superficialidad y el abandono de la cultura perpetrada desde los programas frívolos y banales televisivos y los medios de comunicación, la carencia de educación y formación de pensamiento porque interesa a los gobiernos no tener a jóvenes airados manifestándose en las calles (suelen hacerlo los que tienen preparación, los cretinos no saben ni organizarse) y una laxa actitud para el esfuerzo.

Ahora que el estado del bienestar se ha desplomado y el grado de indignación es tan grande parece surgir en ellos el viejo espíritu inconformista de sus padres y abuelos. « Flores de luna » sigue visitando institutos y en sus aulas sigo manteniendo coloquios con los alumnos tras su proyección. Deja buen sabor de boca enseñarles el significado de la palabra « Insurrección ».

J.P.C. Con respecto a la labor de documentación que llevaste, tengo varias preguntas. El dispositivo es sumamente complejo : están los testigos ellos mismos (gente del barrio), de diferentes generaciones ; están los especialistas que aportan datos más científicos ; están las fotos personales ; están las imágenes de documentales rodados en los años 60 – 70 (yo solo he podido ver La ciudad es nuestra) ; están las imágenes de las películas de ficción ; están las imágenes de entrevistas televisivas concedidas por el padre Llanos. ¿Cómo se hizo este trabajo de documentación?

Rescaté imágenes de películas de época como “Surcos” de J.A. Nieves Conde, “Cerca de la ciudad” de Luis Lucia, “El último sábado” de Pere Balañá, “Setenta veces siete” de Félix Acaso, “El techo” y “Milagro en Milán” de Vittorio de Sica, el documental “La ciudad es nuestra” de Tino Calabuch y “El Peón”, imágenes en súper 8 rodadas por J.A. Bellón y Rafael Delgado, así como del sustancioso material de archivo de Nodo y de programas de TVE con contenidos sobre el Pozo y el Padre Llanos y del abundante caudal de fotografías y documentos de época existentes en la Asociación Vallecas Todo Cultura, en la Asociación de Vecinos, Cooperativa Eléctrica del Pozo, Fundación Padre Llanos y álbumes y objetos privados de vecinos del barrio.

J.P.C. Yo, como espectador, lo que veo es que existen correspondencias : por ejemplo José Ramírez (el que tiene una empresa de materiales de construcción) habla de cómo llevaba lo necesario para construir las casas de noche y esto coincide con la película de De Sica ; Lola Expósito habla de cómo vino a Madrid y esto coincide con Surcos ; se ve a una mujer vaciando el cubo de orina en Cerca de la ciudad y esto coincide con la imagen de un documental, etc. ¿Se podría decir que la imagen ayuda a concebir lo inconcebible y eso a pesar de que un testigo lo formule oralmente?

J.V.C. La imagen es un apoyo vital para el espectador. Cuando se ofrece tanta información oral el apoyo visual hace que permanezca en su recuerdo de forma imborrable. Además, por más que se cuente oralmente la historia de la inmigración interna española, el chabolismo y su integración en la ciudad, ni por asomo, las nuevas generaciones pueden llegar ni a imaginarse por más que se les cuente como era ese tipo de vida. Cuando lo ven pueden formarse una opinión más exacta. Con la voz de la experiencia vivida de los protagonistas forman un conjunto que les llega a conmover. A establecer un análisis. A no ser pasto del olvido.

Me parece que la irrupción de la historia del padre Llanos participa de esta labor de deslumbramiento. Para mí, es lo más sorprendente de la película : un cura que colaboró con el régimen y que progresivamente termina lamentando no haber conseguido nunca ser cómo los demás. Esto me parece alucinante. Pero lo es porque yo soy ajeno a esta historia. Entonces, ¿el deslumbramiento, la sorpresa, no serían un medio para entrar a la complejidad de una época?

Los años 60 fueron los años de la utopía y de la gran aventura de la ilusión de vivir una sociedad nueva. Tiempos difíciles y más para este tipo de barrios que nacían con el estigma de estar mal vistos por las clases dirigentes. La llegada del Padre Llanos a finales de 1955 al Pozo, carente de las necesidades más elementales, transforma su existencia, empezando a liderar a todos sus vecinos, en la mayoría ex-campesinos analfabetos, en la lucha por conseguir una vida mejor.

Desde la chabola, encabeza valientemente el movimiento de los curas obreros y su opción por los pobres oponiéndose a la opresión de la dictadura y desafiando las directrices de la Iglesia. El cura Llanos, abandona su vida burguesa y su pasado de cruzada, dando cobijo en su pequeña chabola iglesia a los sindicatos obreros en la clandestinidad y, entre las paredes de su creación más celebrada - el Común de los Trabajadores - se gesta la ideología de varios partidos de la izquierda revolucionaria.

El “cura rojo” fue el máximo exponente de la lucha contra la marginación en los barrios obreros de Madrid y su espíritu ha sido heredado, hoy en día, por otros muchos curas de barrio que se han ido alejando de la jerarquía eclesiástica para volcarse en la ayuda social y en acercar a la población a los templos.

En opinión de los vecinos el Padre Llanos era un “cura comunista que ayudó a los pobres, casi un santo; levantó una iglesia y la llenó de fotos de Juanito Valderrama, y de Lola Flores, y de tantos santos; se metió bajo las chabolas para evitar el derribo por la Guardia Civil; desalojaba los bares a hostia limpia; traía universitarios a poner ladrillos; daba recomendaciones para irse a Alemania; montó una guardia pretoriana de monaguillos y monaguillas; organizaba y presidía procesiones; que un día dejó el confesionario a medio confesar para gritar¡¡ Esa puerta¡¡;que paralizó la elevación del cáliz para ordenar callar a una beata que no cesaba de rezar en latín; montó un cine de verano; dio un bofetón a Paco el monaguillo porque los muñecos habían salido al revés en la primera proyección; organizaba romerías; dio plantón a Franco; izaba banderas; arriaba banderas; obligaba a cantar himnos: “A la ciudad desde la

aldea”, “A ti sufrida España que padeces”, “ Salve Europa”; que se quejó de que le habían robado la bandera de la URSS; que leía consignas sobre Vietnam; que llevó a los de Comisiones a una escuela de fabricación de hombres, que se inventó una bandera con Pozo incorporado; que a las once y media daba misa en general; y a las doce y media misa para los jóvenes; repartía queso y leche americana; atronaba el barrio con la Marsellesa; montó un Común de Trabajadores; se hizo de Comisiones Obreras; organizó Ayuda Fraternal; se hizo carcelero; escribía, organizó una rondalla; se encerraba; se cabreaba y tenía muy malas pulgas, mecanografiaba con dos dedos mientras no había quien aguantara el tocadiscos; se bautizó como Charlie;”.

J.P.C. Por otra parte, ¿no habría con esta historia del padre Llanos la idea de recuperar un pasado en el que, paradójicamente, a pesar de la dictadura y de la represión, existía formas de libertad?

Las formas de libertad se las inoculan los vecinos del Pozo al Padre Llanos. Sobre todo cuando se gestan los movimientos obreros y sindicales y el Padre Llanos les abre las puertas de su iglesia para sus reuniones secretas. Es cuando el cura se da cuenta de que este país necesita un cambio. Y cuando él cambia de forma de pensar. Es entonces cuando el Padre Llanos empieza a liderar a todos sus vecinos, en la mayoría ex-campesinos analfabetos, en la lucha por conseguir una vida mejor. Desde la chabola, encabeza valientemente el movimiento de los curas obreros y su opción por los pobres oponiéndose a la opresión de la dictadura y desafiando las directrices de la Iglesia.

¿Cómo un hombre puede cambiar de ideas y pasar de capellán ultraderechista a cura rojo debido al contacto con los hombres, el pueblo y la miseria?

El barrio del Pozo del Tío Raimundo resume y simboliza un trozo de nuestra historia reciente y su evolución es el reflejo de la del país entero. Lo que caracterizaba a sus vecinos era la permanente ilusión utópica de que desde el barrio se podía cambiar el mundo.

¿Cómo estas gentes tomaron conciencia de su situación y con su fuerza y cohesión como grupo humano emprendieron la transformación? Ese es el tema de la película. Lo que interesaba reflejar. Ese cambio, acelerado, ese proceso de integración de un grupo de raíces rurales, en el ritmo de vida y la cultura urbana, esa toma de conciencia de su situación y su irreversible disposición a transformarla en contraste con su presente más palpitante.

J.P.C. Hablando de conciencia política y de la voluntad de recuperar un pasado no tan remoto pero que ya se va perdiendo, me pregunto cuál fue el papel de Miguel Ángel Pascual Molinillo. Es un testigo recurrente, al igual que otros. Pero dos cosas llamaron mi atención : se oye su voz al principio, en off, cuando se ve el plano general del barrio y además se le ve en uno de los archivos como líder o participante del movimiento vecinal. ¿El tuvo un papel determinado en la conformación de este proyecto cinematográfico?

J.V.C. No. “Flores de luna” es absolutamente personal. He nacido en ese territorio. He vivido. Mi familia ha sido protagonista de su historia. He leído todo lo publicado sobre el barrio desde sus orígenes hasta la actualidad. He visto todas las películas realizadas por los colectivos vecinales en los 60 y 70. Me cedieron las imágenes. He visto todo el cine español sobre este tipo de ciudadanos y su proceso de integración (no hay muchas películas, la verdad). He pasado horas y horas hablando con cada uno de los personajes que aparecen en la película durante dos años que tardé en rodar esta película. Miguel Ángel Pascual fue un personaje muy importante en la transformación del barrio liderando el movimiento vecinal y la transformación de pisos por chabolas y como tal aparece en la película en la manera que yo ideé utilizando los recursos cinematográficos más convenientes como la voz en *off* que se me ocurrió casi al final del proceso de montaje.

J.P.C. De hecho, este prólogo suyo, a la vez muy claro y muy oscuro, parece más como una dedicatoria que un prólogo de apertura. De ahí que me pregunte si tenías (o teníais) esta voluntad de recuperar y homenajear la memoria de estos movimientos vecinales tan importantes en cuanto a la consolidación de la democracia.

El espíritu comunitario se forja, sobre todo, cuando hay un cambio acelerado en las vidas de las personas. En este caso, cuando existe un proceso de integración de un grupo de raíces rurales en el ritmo de vida y cultura urbana. Como individuo tomas conciencia de tu situación y unes tus fuerzas con las de tus vecinos con una irreversible disposición a transformarla. Es un espíritu primario, de pura supervivencia. Todos lo tenemos. No se aprende. Está en los genes y es hereditario desde que las primeras tribus poblaron la Tierra hace miles de años.

La inmigración interna en España ha acabado arrinconada en nuestra memoria como un legajo que nadie quiere desempolvar. Para lo jóvenes de hoy en día el éxodo rural de nuestros padres y abuelos sólo es un recuerdo borroso, cada vez más lejano. No quieren oír hablar de lo cerca

que hemos tenido la pobreza. Sin embargo, es una clave fundamental para entender la historia de España en el siglo XX : el proceso de industrialización de nuestras grandes ciudades y abandono de los pueblos desde finales de los años cincuenta. Gracias, a ese proceso la población española pasa de ser mayoritariamente rural a ser plenamente urbana (más del 70 %), el país se industrializa trayendo consigo el nacimiento de nuevos barrios de infraviviendas en la periferia de las grandes ciudades y el nacimiento de una nueva cultura como resultado de la fusión de la que traen de sus pueblos y de la que adquieren en su nuevo asentamiento.

J.P.C. Sí es así ¿no habría en la película un compromiso político no en un sentido partidista sino en un sentido ciudadano? Lo cual me parece fundamental porque significa que no se trataría únicamente de mostrar cómo es el barrio sino como podría ser.

J.V.C. ¿Cuál es mejor? ¿La España antigua? ¿La España presente? ¿Ninguna? España ahora se ha vuelto a empobrecer como entonces. Seis millones de parados (55% de jóvenes). Corrupción. Blanqueos multimillonarios de la nobleza. La Banca torturando a la población. Desahucios. Suicidios. Destrucción de la Sanidad y la Educación pública. Pensiones de la tercera edad rebajadas. Subida de impuestos. Obediencia suprema a la Roma pederasta de la Conferencia Episcopal. Recorte a la Cultura en todos sus ámbitos.... El desmoronamiento del Estado. España es un fracaso de todos. ¿Querrán algunos jóvenes ahora aprender del pasado y modificar la escala de importancia que otorgan a ciertos valores como metas en la vida?.

J.P.C. Pero al mismo tiempo que hay compromiso, voluntad de concienciar a los jóvenes, ¿no cabe algo de desilusión en tu película? Porque al final, Jorge y Lorena, en esta secuencia final parece que no han avanzado mucho.

Recuerdo unos versos del poema « Insomnio » de Dámaso Alonso « ...Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma/ por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo./ Díme, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches? ». La respuesta a tu pregunta está soplando en el viento como diría Dylan.

Réponse d'Adolfo Jiménez à un courriel sur les relations avec les syndicats majoritaires (CC.OO, UGT)

Alors que nous étions en train d'approfondir le contexte du film 200 km., nous nous interrogeons sur la question du rapport entre les travailleurs limogés de Sintel et les syndicats majoritaires. Nous avons souhaité interroger les deux leaders du mouvement à ce sujet. On trouvera ci-dessous l'intégralité de l'échange. Il nous a paru indispensable d'en conserver la forme parfois spontanée propre au courriel.

Question posée :

En la película queda bien clara la mentira del Gobierno y de los dirigentes sindicales. Es todavía más patente en *El Interregno*, con la intervención de vuestros abogados. Lo que no me queda claro son las razones por las cuales CC.OO y UGT se unieron al Gobierno de José María Aznar. ¿Qué interés tenían en ello? He leído en diferentes libros que CC.OO y UGT habían pasado de sindicato con opción revolucionaria a sindicato moderado partidarios del consenso más que de la contestación. ¿Esta es la respuesta? ¿Mantuvieron la versión oficial por mantener esta relación de consenso?

Réponse :

Un pequeño resumen para tratar de responder a la PREGUNTA de Jean-Paul.

El conflicto de SINTEL se desencadenó a raíz de su privatización, fue de tal intensidad y duración en el tiempo que afectó en mayor o menor medida a todos los actores del "SISTEMA", no porque fuese un proceso revolucionario; sino porque dejaba a todos los actores (políticos, financieros, empresariales y sindicales) con el "culo al aire",

En los últimos años del siglo pasado (década de los 90) el concepto de moda que impuso el capitalismo en nuestro País se llamaba "DESRREGULACIÓN" que no era otra cosa que el cambio de reglas fundamentales, y la más importante, la fundamental eran las PRIVATIZACIONES, esta fue la carta de presentación del Neo-liberalismo salvaje.

Este proceso lo iniciaron los últimos Gobiernos de Felipe González y lo continuó, profundizándolo aun más, los Gobiernos de Aznar (bipartidismo político español PSOE-PP responsables de tanta corrupción económica e institucional).

Estos Gobiernos ejecutaban los planes de grandes grupos financieros nacionales (bancos), de grandes multinacionales (Telefónica era la nº 1) y por último de familias poderosas e influyentes que además controlaban los grupos mediáticos más importantes. Este oligopolio mediático hizo un pacto de silencio, no se informaba como en el caso de SINTEL, o se tergiversaba y distorsionaban la información diciendo que era un proceso modernizador de la economía española, para hacerla más dinámica y competitiva, añadiendo que venía impuesto por Europa (la culpa siempre era la UE).

Y que hacían los dos grandes sindicatos...?? permanecer en silencio, ni una sola manifestación contra ese proceso privatizador, ni una sola huelga, ninguna información a sus afiliados. Las cúpulas sindicales, al igual que los ministros del Gobierno se enteraban de las privatizaciones por la prensa, cuando ya se hacían públicas.

Los sindicatos en España se transformaron en una pata del “sistema”; no es que se hiciesen moderados (UGT siempre lo fue y bailaba al son de la música del PSOE) y apostaran por el consenso, que eso podía haber estado bien siempre que hubiese un equilibrio entre la movilización y la negociación. Pero no fue así, se plegaron a los deseos del Gobierno, legitimando sus políticas a cambio de financiación.

SINTEL

En ese escenario aparecemos los trabajadores de SINTEL, durante cuatro años decenas de movilizaciones en varias capitales de provincia, mas de 200días de huelgas, pero no conseguíamos que el Gobierno y Telefónica diesen marcha atrás y nuestras fuerzas se debilitaban, estábamos dispersos en 14 Comunidades Autónomas y la única solución pasaba por concentrar nuestras fuerzas en un solo punto y ese punto era Madrid.

Instalamos un Campamento en el corazón financiero de la Capital, rodeado de Ministerios, desafiando “los planes del capital” y del Gobierno cómplice; nos costó dos meses romper la censura impuesta en los medios sobre nuestro conflicto, pero una vez que lo conseguimos denunciábamos:

- Quiénes hacían las privatizaciones (PSOE – PP).

- Cómo se hacían (en el caso de SINTEL con el Parlamento disuelto).
- A quién se hacían (bancos, grupos empresariales, familias conocidas, etc).
- Y quién las bendecía (CCOO y UGT).

También las consecuencias que en el futuro tendría para:

- Las arcas del Estado al privatizar empresas muy rentables como era Telefónica.
- Para los ciudadanos en su doble condición de consumidores, indefensión ante el abuso de los oligopolios.
- Pero sobretodo para los trabajadores, recortes de derechos, inestabilidad laboral y precarización en el empleo a través de subcontrataciones.

Por desgracia acertamos, pero esto que predecíamos ya lo habíamos visto en la realidad de otro País - Argentina -. Conocimos una nueva clase social: “Pobres con trabajo, pero sin derechos”.....Hoy aquí en España es ya una realidad.

En Argentina hace 25 años estuvimos trabajando cientos de compañeros de SINTEL y allí estuvimos Valeriano y yo (haciendo sindicalismo), no entendíamos como se privatizaban empresas y los trabajadores se enteraban por el diario “El Clarín” y el sindicato “peronista” no hacía nada; lo entendimos cuando nos explicaron que la financiación del sindicato estaba siempre por delante de los intereses de la clase trabajadora.

FIN de la ACAMPADA en Madrid.

El 3/08/2001 obtuvimos una gran VICTORIA SINDICAL televisada:

El Parlamento unánimemente instó al Gobierno a solucionar el problema y éste junto con Telefónica y los sindicatos CCOO y UGT pactaron un acuerdo, **(a nosotros los representantes sindicales de la empresa, no nos permitieron estar en ninguna reunión)** nos pareció bueno, lo defendimos y lo aprobamos casi por unanimidad.

Para aplicar dicho acuerdo se establecía una condición, **teníamos que dismantelar el Campamento y cesar las movilizaciones.** “Nosotros” cumplimos esa condición, pero “ellos” no cumplieron el acuerdo y en **“ellos” están incluidos CCOO y UGT.**

.....**FUE LA GRAN TRAICIÓN DE LOS SINDICATOS.....**

UN AÑO DESPUES.....

Tuvimos que reorganizarnos, planificar una nueva estrategia que nos permitiese continuar una lucha con el máximo de trabajadores posibles ya que no hubo recolocaciones, no hubo ni un solo contrato de trabajo, lo prioritario era encontrar un puesto de trabajo para alimentar a la familia, pero esto no resultaba fácil por que el conflicto de SINTEL había tenido mucha notoriedad y las empresas eran reticentes a contratar a alguien que había estado en la lucha de SINTEL (no se cuestionaba nuestra profesionalidad, pero no encajábamos en los perfiles que tenían establecidos por que nos consideraban **REBELDES**.).

Las DOS decisiones que tomamos para continuar la lucha fueron claves en el desarrollo de los acontecimientos y que 10 años después conseguimos resolverlo positivamente:

- Una fue la creación de una empresa SINRATEL SAU por parte de los trabajadores y que llegaron a trabajar mas de 300 personas, lo que nos permitió poder volver a manifestarnos en 2007 y exigir al Gobierno de turno el cumplimiento del acuerdo del 3/8/2001 de AZNAR, pero quien estaba ya en el Gobierno era ZAPATERO.
- Y la segunda decisión fue judicializar el conflicto contra la cúpula de TELEFONICA que acabó con la imputación del Presidente y los seis máximos responsables de la compañía, además de la familia Mas-Canosa que fue la que 10 años después conseguimos sentar en el banquillo de los acusados, (amigos del Sr. AZNAR).

¿¿ QUE HICIERON LOS SINDICATOS ??

Además de insultarnos en los medios de comunicación del “SISTEMA”(que eran todos los grandes) a los que nosotros no teníamos acceso. CCOO nos expulso a los 13 representantes que consideraban mas representativos con el fin de descabezar el movimiento (se equivocaron, no vivían la realidad de los trabajadores “ellos” eran **burócratas acomodados en el sistema**) y después presionando en despachos oscuros al Gobierno de ZAPATERO para que no cediese a nuestras reivindicaciones, pero ya estaban tan desprestigiados que no tuvieron fuerza para abortar el acuerdo, que por fin, firmamos los representantes directos de los trabajadores en enero de 2008 con el Ministerio de Trabajo.

En RESUMEN a tu: pregunta:

1. El que apoyasen la tesis del Gobierno de Aznar y de Telefónica seria para mantener el CONSENSO ?.....Sí, porque si se rompía el consenso:
2. El peligro estaba en perder la FINANCIACIÓN que procedía de la Administración Central y Autonómicas, además de la generosidad de las Multinacionales por hacer la vista gorda con el régimen de semiesclavitud que tienen establecido en las empresas subcontratistas. Un dato, en aquellos años los ingresos por cuotas de afiliados rondaba el 25 % (la

afiliación era de un 6 % de la población activa)...de donde procedía el resto hasta el 100 %. De los cursos de formación, de ERE,s. de Planes de Pensiones, etc etc.; eso sí todo legal....?

3. Y el otro peligro era volver al sindicalismo de lucha que había caracterizado a CCOO desde su nacimiento. **Después del VI Congreso Confederal CCOO** además de deshacerse de quien fue su primer Secretario General y uno de sus fundadores Marcelino Camacho, tomó una deriva “pactista” la acción sindical en el sindicato quedó marginada. La lucha de SINTEL representaba el “modelo sindical” original de CCOO y eso intranquilizaba a todos los actores del sistema que no querían un sindicalismo contestatario.

Lo que el tiempo y la crisis ha demostrado, es el error que cometió CCOO con ese sindicalismo moderado, cuyos responsables han sido sus dos últimos Secretarios Generales (José María Fidalgo e Ignacio Fernández Toxo), no pudo dar respuesta a las tropelías del Gobierno de RAJOY que tanto daño han hecho a la clase trabajadora, perdió toda su credibilidad y ahora lo que queda son conflictos sueltos, sin coordinación, por empresa con el lema “**sálvese quien pueda**”....Han estrenado un documental de **la vida de Marcelino Camacho** te recomendamos que lo veas, se titula “**lo POSIBLE y lo NECESARIO**”.

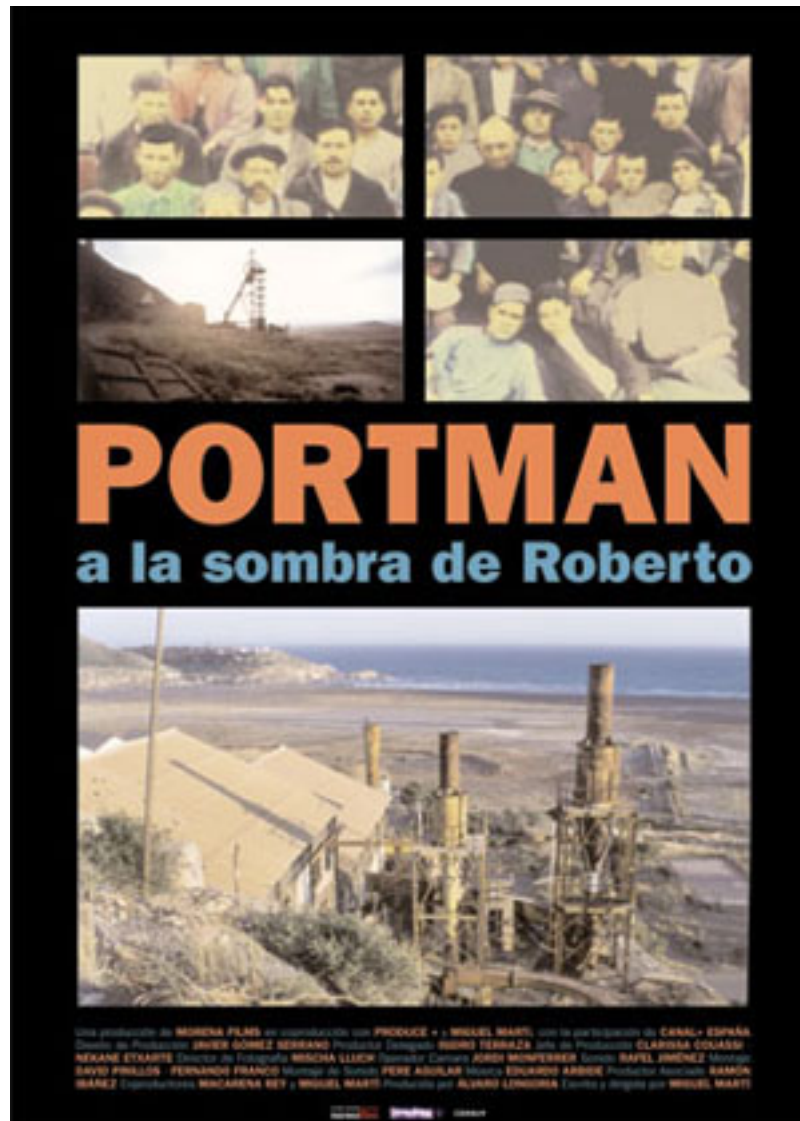
Estos son los factores que hicieron que CCOO fundamentalmente y también UGT, se comportaran como los “bomberos del sistema”. Cual tuvo más influencia para ponerse al servicio del Gobierno y Telefónica NO LO SABEMOS.....??

FICHES TECHNIQUES

Portmán, a la sombra de Roberto

Sortie : 23 novembre 2001

Durée : 73 min



Entrevistados

Carmen Soto (Vecina de Llano del Beal), Antonio Larráin, (Vecino de Llano del Beal), Mariano Olmos (Vecino de Llano del Beal), Carmen Samper (Vecina de Llano del Beal), Juan Ernesto Peña Ros (Farmacéutico de Llano del Beal), Miguel García Martínez (minero), Mariano Navarro Ros, (minero), Padre Cándido González (Párroco de Llano del Beal), Antonio Carrasco (Presidente AAVV de Llano del Beal), José Antonio García Chartón (Biólogo oceanográfico de la Universidad de Murcia), Federico Vélez (Minero maestro de balsas de Portmán), José Antonio García (Alcalde Pedáneo de Portmán), Francisco Fernández

(Enlace sindical del lavadero Roberto de Portmán), Luis Gudiño (Minero de Portmán), Mariano Muelas (Museo Minero de la Unión), Pedro Guerrero (Geoólogo), Bernardo Vicente Caparrós (Minero de Portmán), Alfonso Vicente Caparrós (Minero de Portmán), Miguel Martínez (Gerente de Portmán Golf, s.a.), Alfonso García (propietario de Portmán Golf, s.a.)

Cuadro Flamenco :

Raquel Peña, Nadia Márquez (bailaora), Rosendo Fernández, Antonio Fernández, Asensio Contreras Morengo (El Pelilla), Francisco Contreras Moreno (El Bongui).

Equipo

Director: Miguel Martí

Productor ejecutivo: Alvaro Longoria

Coproductores: Miguel Martí, Macarena Rey

Montaje: David Pinillos, Fernando Franco

Grafista: Juanma Nogales

Ayudante de dirección: Sergio Francisco

Director de fotografía: Mischa Lluch

Jefe de producción: Clarissa Couassi, Nekane Etxarte

Sonido: Rafael Jiménez

Diseño montaje y sonido: Eduardo Arbide

Montador de Sonido: Pere Aguilar

Productor delegado: Isidro Terraza

Diseño de producción: Javier Gómez Serrano

Productor asociado: Ramón Ibáñez

Operador Cámara 35 mm: Jordi Monferrer

Operadores Betacam: Javier Durá, Ramón de Fontecha, Tato Pérez Herráiz, Pablo Bürmann

Maquillaje y vestuario: Cristina Mellizo

Ayudante de cámara: Juan Aragonés

Auxiliar de cámara: Carlos Rodríguez de la Torre

2º ayudante de dirección: Olga Navarro

Documentación: Javier Cámara, Remedios Crespo, Mabel Morales

Ayudantes de producción: Valeria Rodríguez, Conchi Araña, Ismael Cía Alcorta

Prensa: Salvi García

Eléctrico: Carlos Rodríguez de la Torre

Maquinista: Ángel Gómez

Microfonista: Jorge Díaz “Roy”

Coordinador de producción: Jesús García

Coordinador de postproducción: Carlos Menéndez

Ayudantes de postproducción: Ana Freire Etxegarai, Amagoia San José

Fotografía periodística: La Verdad

Música: Eduardo Arbide

Mezclas: Pere Aguilar

On-line: Morena films, s.l.

Montaje promocionales: Avid Factory

Colaboración montaje: Aitor Tapia, Cristina García

Montaje promocional: Fernando Franco, Cristina García, Danid Pinillos

Montaje sonido promocional: Miguel Ángel Galán

Laboratorio: Fotofilm Madrid

Negativo: Kodak

Filmado láser y laboratorio copias: Image Film, Cinefecto

Cámara Betacam: Ibis Media

Cámara 35 mm y accesorios: Hanss Bürmann, EPC, Cámara Visión

Cámara Súper 8: Pablo Bürmann

Material eléctrico: Mole Richardson

Equipo de sonido: ECAM

Montaje imagen: ECAM, Morena films

Grúas: Cinegrip

Helicóptero: Helisureste

Furgonetas: ATESA

Contable: Julián Franco

Gestoría: Aurora y Asociados

Músicos:

Voz: Mercedes Cortés, Domingo Piñero

Guitarras: Eduardo Arbide, Jordi Albarrán

Bajo: Domingo Piñero

Sintes y teclado: Eduardo Arbide

Batería y percusión: Pablo Bosa

Nelio: Rasua

Cajón y djembé: Isaac Viguera “El Rubio”

Agradecimientos :

Miguel Abelton, Maria Luisa Campoy, Anabel Valverde, Ecam, La Verdad,

Portmán: Vecinos de Portmán y Casas Baratas, colegio público de Portmán, Club Náutico de Portmán, Asociación cultural náutica y deportiva La Farola, Ángeles García (Liga de Portmán), Mariano Martínez (concejal Medio Ambiente del ayuntamiento de la Unión), Portmán Golf, s.a.

La Unión: Excmo. Ayuntamiento de la Unión, Festival del Cante de las Minas, Museo Minero de la Unión, Mercado público de la Unión, Peña flamenca de la Unión, Copiunón, Pablo Guerrero

LLano del Beal: Vecinos de Llano del Beal, Casa del pueblo, La Cabaña

Soledad Bravo, Antonio Sánchez, Pedro García (presidente de Anse), Pedro Martínez Parra (Medio Ambiente de Murcia), Pedro Baños, Tino González, Fiti y todos los del ZM 101 (La Manga), Federico Rodríguez Botello, Víctor Tomé, Ñaña González, Chus, Carlos Rod, Nacho, Marian b.,

« Dichoso Mar », Los Zafiros, Word Circuit

« Fat Kebab », Reg Tisley, Cheesy Listening

« Minty », Nikki Caine, Cheesy Listening

« Pepino from Tampico », R. Sekura/o. Sieben

« Los mineros de Asturias », Soledad Bravo, Cortesía de Fenart s.a. (Caracas Venezuela)

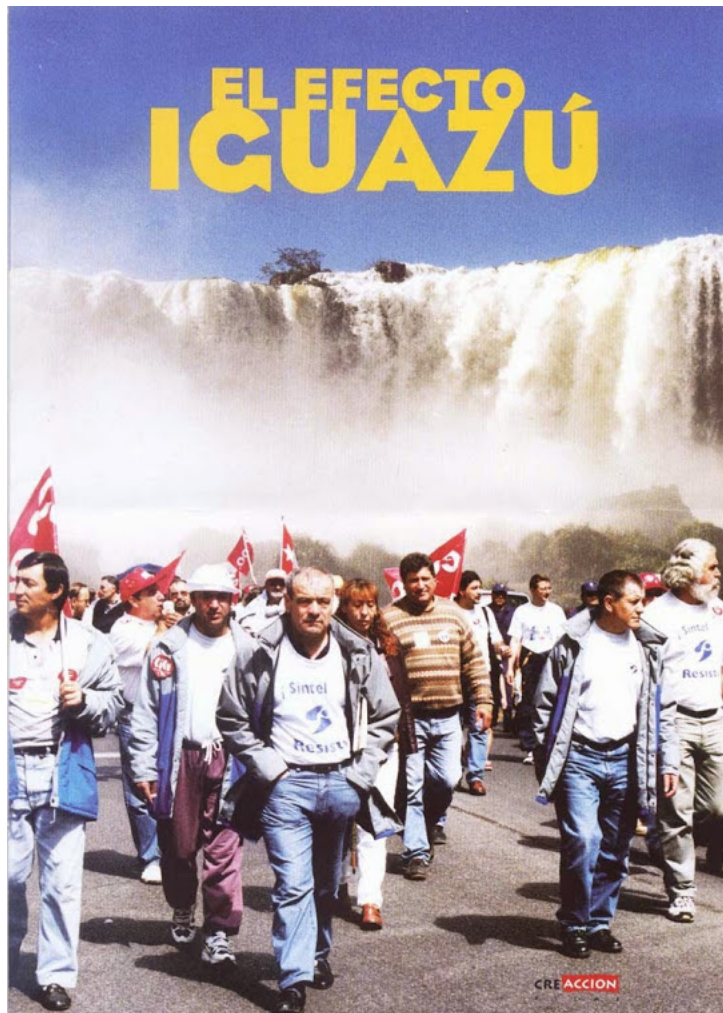
« Dame tu pañuelo », Música E. Arbide, Letra E. Arbide/ M. Balaguer, interpretado por Domingo Piñero

« Baile por tarantos », tradicional

El efecto Iguazú

Sortie : 24 Janvier 2003

Durée : 90 min



Sonido Directo : Sergio Madridano

Fotografía y cámara : Alberto Molina

Montaje : Anastasi Rinos

Música : Ángel Muñoz (Reverendo)

Temas : Manu Chao

Productores : Rodolfo Montero de Palacio, Nano Montero Palacio

Guión : Georgina Cisquella

Director : Pere Joan Ventura

Entrevistas y Voces en off : Adolfo Jiménez, Valeriano Aragonés, Rafael Emper (El Califaà, Francisco Manzano, José Ballesteros, Florentini González, Manolo Lozano (El Turuta), Juan Andrés Ortiz, Fernando Collado, Arturo Jiménez, Mariano Calleja, Lupicinio Reguera, Agustín de la Cuesta

Otras colaboraciones : David Perino Fernández, Franciso Mascaraque, Francisco Cobo, Bartolomé Cobo, Eusebio Cañamares, Trifón Cañamares, Isabel Pérez Gómez, Mayte Pérez Gómez, Federico Domínguez, Julio Díez-Madroñero, José Iglesias Díaz, Francisco López Bula, Carmen Rosa Cabrera, María Dolores González, María Carmen Martínez, Jesús Cuesta de Vicente, Juan Leivas Fernández, José Méndez López, Ángel Moreno Peña, Ángel Alcalá, Andrés Soto Torrecusa, Francisco Aunión, José Simarro, Francisco Jiménez Villanueva, Jesús García García, Ángel Guerra Rojo, Rafael Olmo, Antonio Blanco Sánchez, Pablo Gómez Sánchez, Pedro García Gámez, Pepe González Ríos, Julián Escribano, Luis Herrero, Nemesio de la Varga, Santos Martínez García, Ángel Luis Cuervo, Miguel Martínez Díez, Victor Conde, Bernardo Álvarez, Eutimio Alonso Bulnes, Anastasio del Río, MArcial Conde, Valentín Vegas Díez, Juan Jesús González Rodríguez, Gregorio Mayoral, Gerardo Cachón, Manuel Arribas, Agustín Yagüe, Pascual Fernández Fuentes, Jesús Santander, Ángel Miguel Ayala, Diego Jesús Alvarado, Luis Antonio Bernardo, Rafael Antonio MArtínez, Fernando Herrero Campo, Antonio Melero, Carlos Cruz, Juan Ramón Martín, Fernando Palma San Pedro

Y todos los trabajadores de Sintel que prestaron su colaboración y apoyo en el « Campamento de la Esperanza »

Colaboradores equipo de dirección : Carolina del Prado, Jimena de Pedraza, Alejandro Asunción

Colaboradores equipo de producción : Juan Antonio Padilla, Roberto Padilla, Carlos Ávila, Sergio Aragonés

Coordinadora de post producción : Cristina Otero Roth

Ayudante de montaje : Aymar del Amo

Diseño y grafismo : Roberto Turégano

Equipos de cámara : EXPLORER S.L.

Estudio de grabación músicas : Estudios Chitón,

Técnico : Javier López de Guereña

Asistente Maestro REverendo : Núria Pérez

Repicados Video : VIDEOLAB, SALVADOR SERRA, VIDEO-REPORT

Edición On-line :

TELSON

Edición AVID : Javier Ramos

Edición Digital : Jorge García, Juan José Muñoz

Producción Digital : Juan del Pozo

IMAGE FILM : Juan Carlos Martos

Edición off-line : FINAL CUT, PRO-2 DE APPLE

Montaje de sonido en Protools : Cristina Otero, José Manuel Morell

Estudio de montaje y sonido y grabación offs :

JINGLE EXPRESS

Dtor. : Mariano de Benito

Producción : Mar Benito

Estudio de mezclas :

CINEARTE

Dtor. Comercial : Moni Mayoral

Mezclador : José Antonio Bermúdez

Ayte : Diego Garrido

Efectos Sala : Guillermo Bermúdez

Registro Efectos Sala : Antonio García

Tranfer a 35 mm y etalonado en da vinci :

TELSON

Etalonaje Máster de Video : Miguel Ángel Gago, Kike Jiménez

Transfer a 35 mm : Juanjo Carretero, Yolanda Hurtado, Kike Jiménez

Laboratorio

FOTOFILM

Dtor. Comercial : Miguel Ángel Ordóñez

Dtor. Técnico : Rafael Rodrigo

Etalonaje : Antonio Álvarez

Corte de negativo : Esperanza González

Imágenes de archivo :

GÉNOVA: Nuria Vila, Luna Rossa Cinematográfica

ASAMBLEA DE TRES DE AGOSTO: CNN Plus, Localia, Tele 5.

IMAGEN AÉREA DE MADRID: Localia.

MATERIAL SUPER 8: Ángel Miguel de Ayala

MATERIAL HI-8: Andrés Soto, Paco Manzano Àngel Alcalá

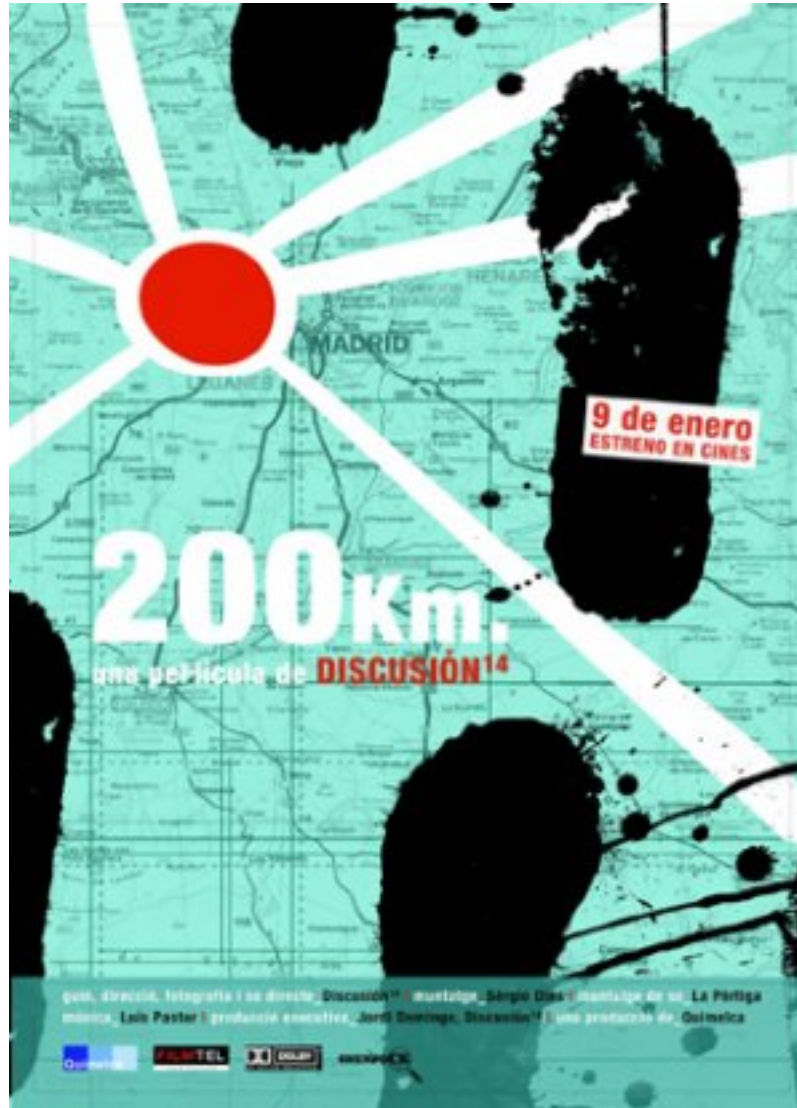
MATERIAL VHS: Francisco Cobo Romero

Archivo sono to por cortesía de : CADENA SER, RADIO NACIONAL DE ESPAÑA, ONDA CERO, RADIO POPOLARE(ITALIA)

Archivo fotográfico cedido por: ASOCIACIÓN PARA LA COLABORACIÓN DE LOS TRABAJADORES DE SINTEL, C.C.O.O. (UNIÓN SINDICAL DE MADRID REGIÓN)

Agradecimientos : Enrique González, Julia Guash, Alessandra Picone, Marta Pérez, Gemma García, Alberto Maeso, Amalia Sampedro, Alicia G. Montano, Natalia Recuendo, Francisco Llorente, Nuria Vileta, Mar Benito, Mario de Benito, José Haro, El Gran Wayoming, Erika Karlberg, Marco di Maruro, Francesca Mineo, Intervita (Italia), Mara Torres, Alfonso Díaz, Miguel Charte, Emilio Oliete, José María Morales, Amiliano de Pedraza, Yolanda Ferrer, Ricardo Luis González, Alex Montero, Josecho San Mateo, Aomar Buttler, Carlos Corada, Eduardo Esquide, José Antonio Pérez Giner, Loris Omedes, Kuki Pons, Manuel Pérez Estremera, Angélica Sodupe, Laura Vázquez, Alicia Yunero, Nerea Orce, José Luis García Arrojo, Mannuel Llamas, Diego Musiak, Pedro Zaratiegui, José Antonio Labordeta, Luis Pastor, César López, Sole Olallo, Grcia Olallo, Luis Villa y su vespa M-4286-ND, puesto 13 “Costa Gallega de Mercomadrid 5Esteban), Gerencia u Comité de Empresa del Parque de Atracciones de Madrid, Gerencia de Mercamadrid, Relabel Comunicación, Juan Margallo, Petra Martínez, Vicente Cuesta, Javier Elorrieta.

Y también a los siguientes autores e intérpretes: Manu Chao, José Antonio Labordeta, José María Alfaya, Guillermo Alonso del Real, Chicho Sánchez Ferlosio, Elisa Serna, Luis Mendo y Cristina García Balbás.

200 km.**Sortie :** 9 janvier 2004**Durée :** 95 min

Guió, direcció, fotografia, so directe : Discusión¹⁴ (Tània Balló, Núria Campadabal, Ricard Carbonell, Óscar Martínez Chamorro, Roger Comella, Aymar del Amo, Nora B. González, Marco Iglesias, David Linares, Elisa Martínez, Itati Moyano, Cristina Pérez, Sandra Ruesga, Ruth Somalo)

Segones unitats : Martín Gil Pena, Pablo Lago López, Zoltán Espejel

Producció : Jordi Domingo, Discusión¹⁴

Directió de producció : Jordi Domingo

Adjudant de producció : Vanessa Álvarez

Muntatge : Sérgio Dies

Sala de edició : EDIT PIAFF

Muntatge de so : LA PERTIGA, Álex Vilches, Alberto Jurado

Etalonatge en vídeo : FILMTEL, Miguel Gómez, Anastasi Rinos

Efectes gigitals i kinescopat : Manel Almiñana

Kinescopat : transfers.serviloc.net

Pel·lícula : KODAK

Laboratori : EL LABORATORI

Mescles : Q. T. LEVER, Joan Vidal

Dolby consultant : Jaume Puig

Imatges televisions : Antena 3 Noticias, Telediario TVE, Los desayunos de TVE, Telenotícies vespre TV3 (cedides per televisió de Catalunya)

Disseny cartell : VALDRADA

Subtítols : Núria Gregori

Música : « Venga a ver », « En las fronteras del mundo », de Luis Pastor

A partir d'una idea de Georgina Cisquella i Pere Joan Ventura

A tots els extraballadors/es de SINTEL i a las sevev famílies

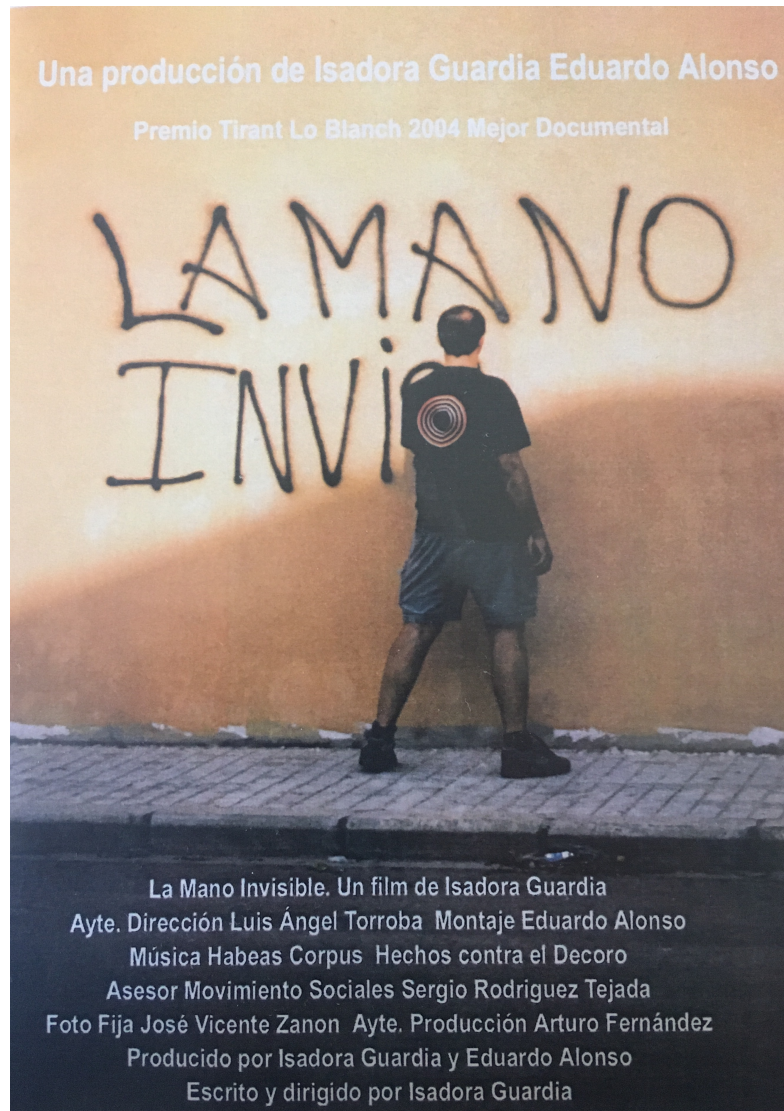
Agraïments : Alberto Alonso, José Miguel Vilalta, Manel Capdevila, Manu Camisuli, Nacho « La pili », Laia Iglesias i els seus pares, León Mejia, Isadora Guardia, Brä Partegàs, David Gallart, Ferran Mengos, Garret Wall, Sylvia del Amo, Nacho, Oriol Baraldés, Josep M. Domingo i Monserrat Pallejà, Georgina Cisquella, Pere Joan Ventura, Jordi Balló, Ricardo Iscaar, Ana Durán, Xavier Pérez, Enric Pérez, Jordi Ambrós, Jordi Serra, Ángela MARTÍNEZ, Alícia Conesa, Carme Ros, M. Rosa Fusté, El Lokal – Iñaki, Collectiu de solidaritat am la rebel·lió ZApatasta de Barcelona, Eduardo Alonso, Ruben Macias, Amparanola, Carlos Díez, Christian Inaraja, Sílvia Ferran, Manuel Almiñana, Carlos Azocar, Isma i Ana, Ivan Muñiz, José Arenas, Joaquin Bernal, José María Riba, Mikel Olaciregui, Luis Àngel Torroba, Luis

Pastor i Lourde, Luis Vásquez « Curro », Mikel Gómez, Rafael Barceló, Gemma Nierga i Jordi Martínez, « La ventana », CCCB, CECC, Caffè di fiore, Hotel Castilla Plaza

La mano invisible

Sortie : Février 2004

Durée : 97 min



Escrito y Dirigido por : Isadora Guardia

Ayudante de Dirección : Luis Ángel Torroba

Montaje : Eduardo Alonso

Ayudante de Montaje : Luis Ángel Torroba

Técnico Informático : José Vicente Zanón

Asesoramiento Movimiento Sociales : Sergio Rodríguez TEjada

Música Original : Habeas Corpus, Hechos Contra el Decoro

Operadores de cámara imágenes del « Campamento de la Esperanza » : Esther Yánez, Lourdes Marta Incapié, Isadora Guardia, Eduardo Alonso

Operadores de cámara: Isadora Guardia, Luis Ángel Torroba, Eduardo Alonso

Foto fija : José Vicente Zanón

Ayudante de producción : Arturo Fernández

Traducción : Sandra Ruesga, Laurence Jude

Subtitulado : Sandra Ruesga

Producido por : Isadora Guardia, Eduardo Alonso

Con la colaboración de : Miquel Fracés, Taller d'Audiovisuals Universitat de València

« Expresión Directa », Interpretado por Habeas Corpus, por cortesía de los autores, Mil A Gritos Records

« N.N », Interpretado por Habeas Corpus, por cortesía de los autores, Mil A Gritos Records

« Pompa Bronca », Interpretado por Habeas Corpus, por cortesía de los autores, Mil A Gritos Records

« Mente Enferma, Mente Infierno », Interpretado por Habeas Corpus, por cortesía de los autores, Desobediencia Records

« Por Encima de lo Humano Y Lo Divino, Interpretado por Habeas Corpus, por cortesía de los autores

« Vosaltresi/o Nosaltres », Interpretado por Habeas Corpus, Interpretado por Habeas Corpus, por cortesía de los autores, Propaganda pel Fet

« Coge el Sentido », (letra/música: A. García Hoz, A. Arias, E. Reina...), Extraído del CD/MC Hechos Contra el Decoro: Línea de Fuga, por cortesía de los autores, Esan Ozenki-Gora Herriak.

« Cuando Todo Se Puede Decir », (letra/música: A. García Hoz, A. Arias, E. Reina...), Extraído del CD/MC Hechos Contra el Decoro: Línea de Fuga, por cortesía de los autores, Esan Ozenki-Gora Herriak.

« Perro Llorón », (letra/música: A. García Hoz, A. Arias, E. Reina...), Extraído del CD/MC Hechos Contra el Decoro: Línea de Fuga, por cortesía de los autores, Esan Ozenki-Gora Herriak.

« Qué te voy a contar », (letra/música: A. García Hoz, A. Arias, E. Reina...), Extraído del CD/MC Hechos Contra el Decoro: Línea de Fuga, por cortesía de los autores, Esan Ozenki-Gora Herriak.

Muchas gracias a tod@s los que habéis hecho posible este documental. Sin vosotr@s nada de esto se hubiera convertido en realidad. ¡¡¡Hasta la victoria siempre!!!

Gracias a Habeas Corpus y a Hechos Contra el Decoro porque sus letras nos muestran el camino. A los músicos de la calle. Moncho Alpuente, Esther Yáñez, Eva Jiménez, Raúl Doblado, Lourdes, Marta Hincapié, Alberto Moras, Valeriano Aragonés, José Moyano, Fernando Collado, Adolfo Jiménez, Agustín Yaüe, Antonio González, Soledad Serrano, Pascual Fernández, Julián Escribano, Francisco Cobos, Esperanza Pérez, Justo García, Francisco Manzano, Antonio, Edu, « El Rubio », a Tod@q los trabajadores de intel, AAVV Orcasur, Sandra Ruesga, Rubén Macías, Curro, Ignacio Castillo, Rolando Pardo, Jorge Juan Martínez, Martín Román, Sigfrid Monleón, Avelina, Vincènt, Vicente Iborra, Rosa Lacomba, José Vicente Zanón, Lourdes Fariñas, Miquel Francés, Josep Gavaldà, Antonia Cabanilles, Jenaro Talens, Taller Audiovisuals Universitat de València. Como siempre, gracias Pilar y Sergio.

Veinte años no es nada

Sortie : 18 novembre 2005

Durée : 117 min



Amb la participació de Canal +

Amb la col.laboració de Televisió de Catalunya

Amb la col.laboració de Generalitat de Catalunya, Institut Català de las Indústries Culturals

Un film iniciativa del Master Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

OVIDEO presenta

Participen: Antonio Reyes, Bernardo Ojeda, Blanca Galán, Carlos Gómez, Emilia

Fernández, Eulogio Roca, Fernanda Gázquez, Javier Gimeno, Josefina Altamira, Juana Blanco, Magda Mirabet, María Socorro López, Pedro Navarro, Pepi Sánchez, Alfonso Ojeda, Ana Ojeda, Ana María Trilla, Jaume Peracaula, Joan Quilis, Karine Roussel, Lorena Fernández, Mateu Seguí, Mercedes Correa, Paco Jiménez, Quico Borrás, Roque Borrás, Vicente Valero

SO: Dani Fonfrodona

Cap de Producció: Bet Pujol

Imatge: Carles Gusi A.E.C.

Audant de direcció: Carla Jiménez

Muntatge: Núria Esquerra

Guió: Joaquín Jordà, Laia Manresa

Productor delegats: Quique Camín, Jordi Balló

Producteur executiu: Quique Camín

Director: Joaquim Jordà

També han participat: Alfonso León, Antonia Mesa, David Gómez, Farah Abbou, Francisca Alvarez, Francisco José Oller, Gloria Cerrillo, Gloria Laguna, Halima Siyoubi, Ignacio López, Isabel Amado, Joan Tres, JORDÍ Condal, Josefa Cejudo, Julia Jiménez, Laura Gómez, Luigi Mora, Maite Turell, Manuel Gutiérrez, arcia Oller, Margherita Coppola, María Galán, María José Yebra, María Pilar Espinosa, Mercedes Povedano, Michael Miller, Montse Janbrida, Montse Millanes Montserrat Costas, Montserrat Font, Olga Ricou, Pep Ricou, Pilar Sierra, Rebecca Fernando, Sandra Cerrillo, Tere Ruis

Adjudant de producció: Elena Elena Vidal

2º operador càmera: Diego Dussuel

Adjudant de so i foto fixe: José González Morandi

Adjudants de muntatge: Guillermo Morán, Iker Espúñez

Operador càmera 2ª unitat: Jaume Peacaula, José González Morandi

Microfonistes 2ª unitat: Joan Quilis, Urko Garai, Nacho Ortúzar, Alayn Crespo

Elèctrics: Tito Arcas, Ismael Sánchez, Miki Pérez

Grupista: José Bernat

Cap de post-producció: Alex Herrera

Adjudant de post-producció: Ana Charte Isa

Post-producció de so: Josep Blasco, Marc Gonell

Estudi de so: Oido

Mescles: Soundtrack

Grafisme: Daria Esteva

Coordinació del projecte: Esther López, Marta Andreu

Reforços de producció: Charli Miravete, Rodrigo Lamoso, Xènia Vilà

Cap de plató: Antonio Bernat

Adjudants de plató: Alfredo Roger, Ricardo Hidalgo

Reserva d'espai: Javier Domíngues, Jon Aiastui

Cap d'administració: Jordi Monterde

Assessoria laboral: Gabinete Guajardo, Silvia Bañuelos

Material de càmera y so: Dani Fontrodona, Mediapro, Ovideo TV

Kinescopat: Manel Almiñana, Germán Berger

Laboratori: El Laboratori de Barcelona Film

Agraïm la col.laboració de: Joan Arqué, Toni Vargas i Quim Roca de Radio Valls, José María Aragonés, Teresa Font, Miguel Angel Izquierdo, Mauri García, Eloisa Fernández, Genovena Benítez, Inmaculada Mengual, Escual Albolafia, Grup « Vida Creixent », mossèn Jordi Carreter, Parròquia de Sant Marcel

Adjutament de Barcelona Sector Vía Pública, Ayuntamiento de Lucena, Ajuntament de Pont de Suert, Oficina de Turisme de Pont de Suert, Ayuntamiento de San Luis de Sabinillas, Ajuntament de Tarragona Domini Públic, Oficina de Turisme de Tarragona, Policía Local de Córdoba Vía Pública, Insitut Municipal de Mercats de Barcelona, Mercat de la Boquería, Poble Espanyol de Montjuic, Universitat Ramon LLull, RENfe, Herco BCN, S.A. Alsina Graelles de Auto-Transportes, Restaurant Can Lluís, Restaurante Sukaldaria

A la gent de Numax, tan la de dins com la de fora:

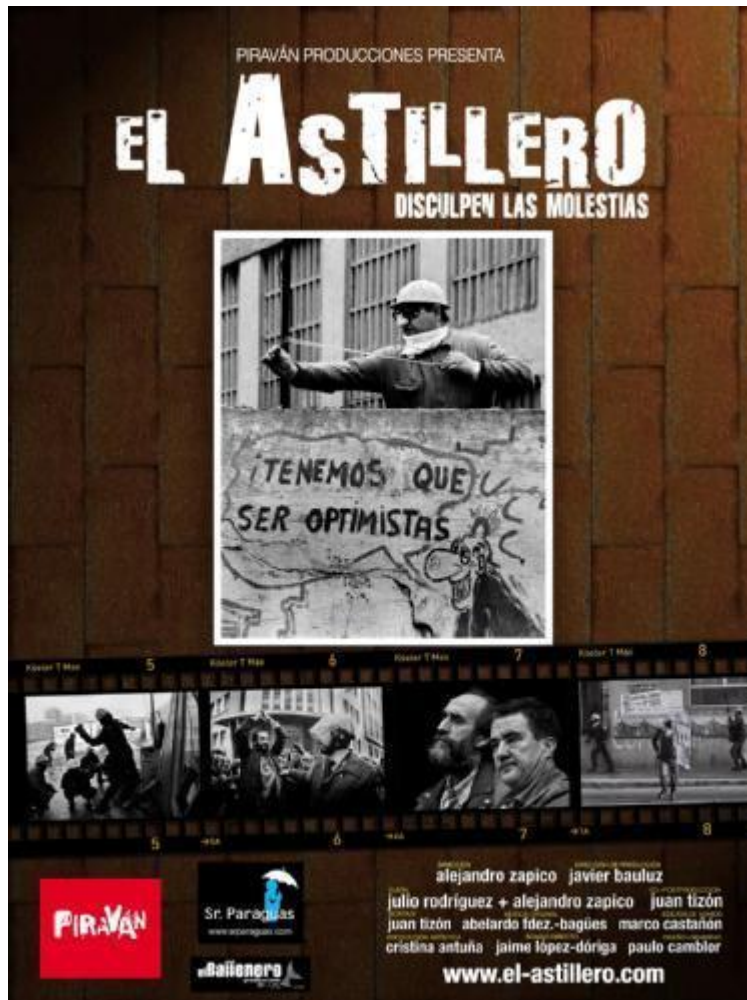
Col.lectiu Ronda, Antonio Reyes, Juan Manzanares, etc. I a la filmoteca de Catalunya que aconseguí recuperar « Numax presenta... »

Aquesta pel.lícula ha estat rodada: a Barcelona, Buira, Córdoba, HOspitalet de Llobregat, Lucena, Sanluis de Sabinillas, Sant Vicenç del Horts, Tarragona

El astillero (Disculpen las molestias)

Sortie : 25 novembre 2007

Durée : 73 min



Una película documental de : Alejandro Zapico

Guión : Alejandro Zapico, Julio Rodríguez

Productor : Javier Balauz

Montaje : Juan Tizón

Música : Sergio Rodríguez, Abelardo Fernández-Bagües y Skanda

Producción artística : Cristina Antuña

Edición y posproducción : Juan Tizón

Edición de sonido : Marco Castañón

Sonido directo : Jaime López-Dóriga

Fotografía : Juan González, Alejandro Zapico

Operadores entrevistas : Pablo Bermejo, Jaime López-Dóriga, Juan Tizón

Cámaras : Alejandro Santana, Fidel Pasi, Patricia Simón, Jaime López-Dóriga, Julio Rodríguez, Alberto Puente, Alejandro Zapico, Carlos del Río

Fotografías ; Javier Balauz, Juan González

Locución RNE : José María Magariño

Diseño y grafismo : Paulo Camblor

Promoción y prensa : Sofía Castañón

Diseño web : Pablo Zapico

Entrevistados : Balbino Cano, Alfonso Piney, Ramón González « Turón », Javier García, Alejandro Ordiz, David Saavedra, Xuan González, Fernando León de Aranoa, Javier Balauz, Olga Fernández, José María Bardiales

Imágenes asamblea sindical : Fernando León Aranoa, Jordi Abusada

Imágenes Los lunes al sol : VIDEOMERCURY, MEDIAPRO

Colaboraciones : Centro de Imagen Ayto. Gijón, Telecinco, Reposa Producciones, RTVE, Teleasturias, Vitae XXII, Estudios Miler, Estudios Tutu, Celtia, Skanda, ABADA Gestión cultural

Música original : Abelardo Fernández-Bagües con Manolo Maseda, Sergio Rodríguez con Rubén Bada y la colaboración de Jose Manuel Tejedor

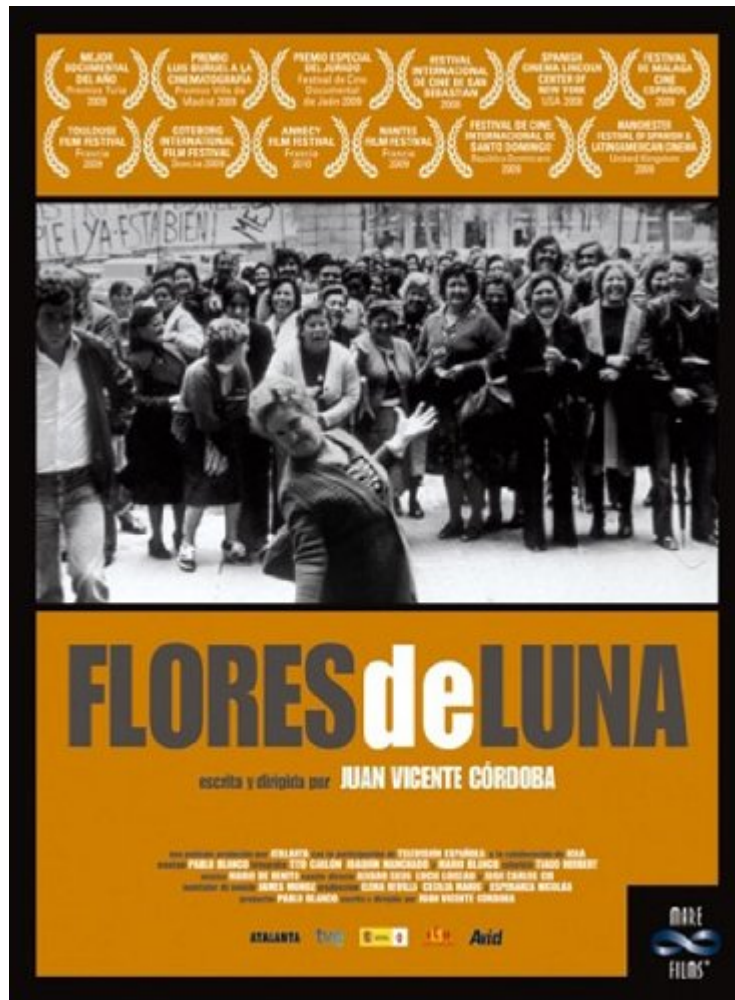
Canciones : *Fantasy*, CELTIA, Tierra de sueños D.L. CO-925-2004 ; *Marcha de Taranis*, CELTIA, Tierra de sueños D.L. CO-925-2004 ; *Bluelluz*, Skanda, El Cuartu, D.L. AS-2195-07

Agradecimientos : Fernando León de Aranoa, Lola Salvador, Tom Fernández, Juan Prieto, Alfonso S. Suárez, Pilar Reposado, Carmen Suárez, Faustino Zapico, Lorena González, Mónica Prieto, Sara Longo, Francisco Gallo, Esther Canteli, Patricia López, Pedro Junquera, Jacinto Braña, Virginia Coro, Xurde Margaride, Mercedes Menéndez, Ricardo Santana, Luis Pascual, Víctor Luque, Alicia Poe, Irene Mon, Victor Gonzalo, Luis Redondo, Pedro Timón, Raquel Suárez, Liliana Llorente, Clara y Juan, David Calvo, Viti García, Félix y Laura, Iván Lueje, Alejandro Antonovich, Agustín Zapico, Mari Carmen Robledo.

Flores de luna

Sortie : 28 novembre 2008

Durée : 120 min



Una producción de Atalanta

Con la participación de Televisión Española S.A., con la financiación de ICO, con la colaboración de Avid.,

Escrita y dirigida por: Juan Vicente Córdoba

Montador y productor: Pablo Blanco

Fotografía: Tito Carlón, Joaquín Manchado, Mario Blanco

Música: Mario de Benito

Coordinador de Producción: Elena Revilla

Producción: Cecilia Maric, Esperanza Nicolás

Sonido directo: Alvaro Silva, Lucía Loiseau, Juan Carlos Cid

Montaje de sonido: James Muñoz, Jaime Fernández S.

Han intervenido: Lorena Orejudo Ana María Orejudo, Antonia Hidalgo, José Orejudo, Javier Espiago, Conancio de Castro, Trifón Cañamares, Carmen Robles, Willy Agudo, Jorge Navarro, Esperanza Castro, Antonio Espinosa, María Dolores Espinosa, Ventura Álvarez, Carlos París, Lola Expósito, Gabriel del Puerto, Ana María Rincón, Esperanza Molina, Josefa Álvarez, María Luisa Canadas, María Lozano Felipe Gabaldón, Luis Salas, Isabel Parra, Higinio Pi, Obdulia Budí, Lorenza López, Lola Díaz, Catalina Cuesta, María Jesús Raboso, Ana Rincón, Josefa Martín, Reyes Perianez, Paco García, Fernanda Castillo, Catalina de la Cruz, Laura Naranjo, Alejandra Córdoba, Alicia Herrero, Álvaro Melgat, Miguel Ángel Pascual Molinillo, Fernando Elena, Pedro Miguel Lamet, Javier Solana, José María Díez Alegría, Pedro Borregón, Isabel Ortiz, José Luis de la Calle, Ana Vayá, Margarita Borregón, Antonio Gómez, Maurentino de Miguel, José Luis L. Martín Palacín, Antonio Méndez, Antonio Morón, Laura Morón Fernández, Daniel Morón Fernández, Inés Abril, Anriqueta López, Luis Cándida de Cádiz, María Antonia Rebolleda, Jorge Martínez Reverte, Jara Aparicio, Eva Nieto, Iris García, Estefanía Ávila, Laura Sánchez, Lorena Sánchez, Mónica Aguilera, Esther González, José María Díaz Roperero, Jessica Castillo, Susan Villareal, Antonio Zugasti, Aureliano Familiar, José L. González Balado, Felipe López, Justino Chinarro, Juanjo Méndez, Miguel Valderrama, Francisco Fernández, Carmen Corpas, María Valenciano, Victoria Angelita Serrano, Teresa Hernández, Juan TÈres, Licinia Landeta, Paquita Sauquillo, Jaqueline Polupa, Juana Santos, Ana Martín David Martínez, María Galán, Carmen Espejo, María de los Ángeles Góngora, Mariano Latorre, Sergio LAtorre, Vicente Gascón, Raúl Almagro, Eugenio Nicolás, Pilar Rodríguez, Toti Lopez, Ángel Punzón, Asunción Gómez, Paqui Paredes, María Zapata, Encarna Azaustre, Hernando Martí, Cristina Santa María, Miguel Leal, Julián Díaz, Enrique Moreno, Fernando Saleta, Fernando Anaya, César Muñoz, Pelayo Morcillo, Miguel de Piguel, Mike Blacksmith, Pedro Tejeda, Julián Ariza, Agustín Zamora, Paco Vera, Bartolo Marín, Porfirio Jiménez, Susan Guillermo, Isaac Cobos, Cynthia Loachamin, Robson Avelar, Adriana Puerta, Enrique Polupa, Rosa Mará Isabel García, Johnatan Ariza, Cristina Lorenzo, Rubén Ortega, Laura MArtínez, Miguel Rodríguez, Víctor Domínguez, Carlos Muñoz, Juan Antonio Jiménez « El Lele », Dolores Olmedo, María del Mar García.

Sala de montaje: Eloisa Cine

Edición en: AVID SYMPHONY NITRIS

Montaje de sonido: FILMIGRANAS

Asesor de sonido: Juan Carlos Cid

Estudio de mezclas de sonido: Soundub

Mezclas de sonido: Jaime Fernández

Sonido Dolby Digital

Asesor Dolby: Ricardo Viñas

Estudio de grabación mezclas de música: Antártida

Técnico de sonido en mezclas de música: José María Morell

Ayudante de mezclas de música: Rodrigo Órtiz

Fotografía segunda unidad: Javier Serrano, Guillermo Sempere

Ayte. Cámara: Mario Blanco, Oscar Díaz

Eléctrico: Raúl Lobo, Gustavo Canales

Créditos y efectos visuales: Pablo Santa María, Rafa Aumente, Pasoslargos,

Transferencia digital y filmación: Iskra S.L.

Traducción: Inma Diales

Subtitulado: Láser Films

Alquiler de cámara: Eloisa Cine

Material eléctrico: Cinetel

Seguro cinematográfico: Circles Group S.A.

Laboratorio Fotofilm: Deluxe

Cintas: Datason S.L.

Asesor laboral: Hidalgo y Olmos Asociados S.L.

Diseño de Cartel: Gonzalo Ribot

Imágenes de archivo:

Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y marino ;

Plan Lucha parcial, Ramón Fernández ;

La ciudad es nuestra, Tino Calabuch,

Extrarradio Sur, Rafael Delgado,

El cinturón Rojo, Juan Millares ;

Shots Films & Video, TVE, Adif.

El Techo, Vittorio de Sica, Cortesía de Motion Pictures

Milagro en Milán, Vittorio de Sica, Cortesía de Video Mercury Film S.A.

Surcos, José Antonio Nieves Conde, Cortesía de Video Mercury Film S.A.

Madregilda, Francisco Regueiro, Cortesía de Tornasol Films

Cerca de la ciudad, Luis Lucía, Cortesía de Video Mercury Film S.A.

Imágenes aéreas : Compañía helicóptero : Coyotair, piloto : Javier de Benito Díaz, Operador de Cámara Cineflex : Fernando García Martínez

Archivo fotográfico : Asociación de vecinos del Pozo, Cooperativa Eléctrica del Pozo, Cartel del Pozo de Juan Genovés

Música original : Compuesta y dirigida por Mario de Benito (Guitarra : Pepe Nuñez ; Saxo y flauta : Juan Muro ; bajo : Richi Morris ; piano Mario B.)

Canciones :

Están cambiando los tiempos. Autor : Luis Pastor, intérprete : Luis Pastor

Soy. Autor : Luis Pastor, intérprete : Luis Pastor

Vengan a ver. Autor : Luis Pastor, intérprete : Luis Pastor

Una estrella en el cielo : Autores : Hermanos García Segura, Intérperetes : Las Monjitas del Jeep

Vamos juntos. Autores : Mario Benedetti y Luis Pastor, intérprete : Luis Pastor

Plan Parcial. Autor : Luis Pastor, intérprete : Luis Pastor

Qué es aquello que reluce. Autor : Manuel de los Santos, intérprete : Gualberto y Agujetas.

Telstar. Autor. Joe Meek, intérprete : Johnny Keating

Voy a contarles... María Valenciano, intérprete : María Valenciano

Pasodoble del Pozo. Autor : Manuel Escabías y Juan Aranda, intérpretes : Banda Municipas

del Distrito de Vallecas.

Agradecimientos: Luis Pastor, Beatriz Revilla, Lourdes Guerra, Lola Cañas, José Panadero, Gabriel del Puerto, Conchi Fernández, Esperanza Castro, César Martínez, Miriam García, Fernando Lara, César Pradillo, Jaime Boix, Jaime Sevilla, Luis RENeses, Juan de Dios Morán, Valentín Fernández Tubau, Sara Jiménez, Justo Navarro, Mario Fernández, Miguel Angel Córdoba, María Reyes Arias, Amaya Vitoria, Tarsillo Ceballos, Jesús Robles, Manolo Peña, Diego Galán, Eladio Palomino, María Teresa Naval Potro, Javier Espiago, Vicente Córdoba, Ignacio Gómez, Carlos Córdoba, Carlos Almonacid, Fernando Blanco, Pepe Molina, Marichu Fernández-Crugedo Castor Bóveda, Carmen Huray, Sexto Rodríguez Leal, José Luis López Linares, Javier García Castro, Plablo Blanco Guzmán, Lola Tostado, Sergio Deustua, Sergio Tostado, La marchenita, Valentín Cafrán, Mamen López, José Manuel Peco, Guillermo Peña, Rosa Molina, Juan Millares, Rosa Isabel García, Laurentino de Miguel Juan Carlos Nicolás, Miguel de Miguel, José María Expósito, Alfredo Gil, Javier Pineiro, Juan Vicente Bueno, José Ramón Rodríguez, Andrés (bar el Comunista) Emilio González Martí, Loli Rodríguez, Johnatan Ocaña, Tiago Herbert, Julio Perinán, Isaac Campos, Nuria Ricotte

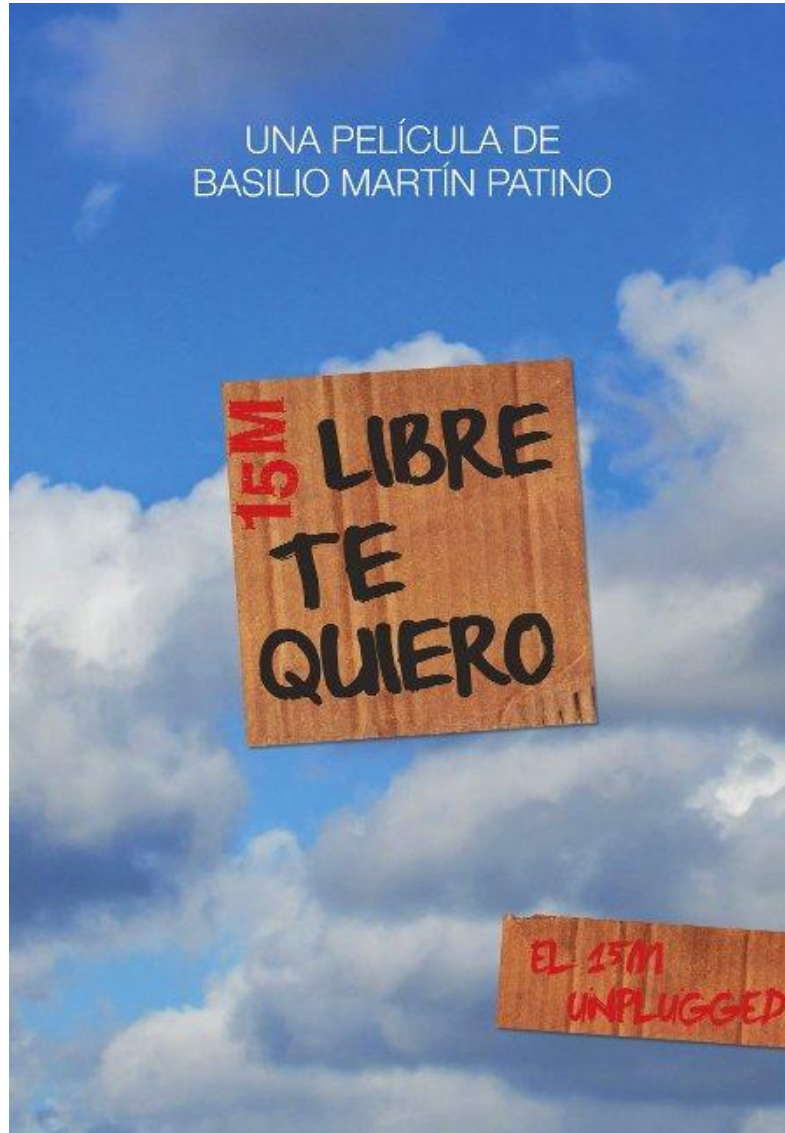
Asociación de vecinos del Pozo, Fundación Padre Llanos, Fundación Amigos del Padre Llanos, Colegio Trabenco, Escuela de Mayo, Juanta Municipal de Vallecas, Centro cívico del Pozo, Servicio de cartografía de la U.A.M., Peña flamenca Los Cabales, Peña flamenca El Duende, Radio Kalambuco, Proyecto « Moverse », Asociación Vallekas Todo Cultura, Afrupación socialista de Entrevías, Colectivo calle, APU (Asociación Ecuatoriana Sociocultural Poccurina), Paisajes Españoles, La Linterna Mágica, Las chicas de la « Caixa » ofic. 2261, Grupo empresa Valeo, Cooperativa eléctrica del Pozo, Tele K, ONG, MDPL.

Rodada en el barrio del Pozo del Tío Raimundo (Madrid), Vitoria, San Sebastián y Oviedo

15M Libre te quiero

Sortie : octobre 2012

Durée : 60 min



Oliete Films

Una producción de LA LINTERNA MÁGICA

Con la coproducción de TVE

Una película de: Basilio Martín Patino

Música: Amancio Prada

Letra: Agustín García Calvo

Director de fotografía: Alfonso Parra (AEC)

Imagen: Alfonso Parra, Carlo Rho, David Panizo, Gema Segura

Colorista: David Rocher

Montaje: Adoración G. Elipe, Jorge Lacaci

Montaje de sonido y mezclas: Amín Alí Gago

Laboratorio: Evasión – Alfonso Nieto, Isabel A. Valcarce, Antonio Jiménez, Arturo Fdz de Castro, Jérôme Juan

Alquiler de cámaras: ILL Cámaras

Asesoría jurídica: María José López González

Consultor Legal: José María García Herrera

Agradecimientos: Pilar Doblado, Teresa Martín Patino, Mar Día, Renato San Juan, La Sexta, Patricia Campo Blanco, Diego López Álvarez, Nacho Penche, Tristan Rosa, Nomames Gilms, José Luis Galán Cristina Bernaldo, José Àngel Ruiz, Stefano Silvestri, Ana Ortuño, Henrique Cepeda, Kaman Nedev, Concha Díaz,

BIBLIOGRAPHIE

1. Théorie et critique

1.1. Cinéma : histoire et théorie

AUMONT Jacques, *L'attrait de l'oubli*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma/Motifs », 2017.

AUMONT Jacques, *Le montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, Nathan, « Cinéma », 2001 (3^{ème} édition revue et augmentée).

AUMONT Jacques et LEUTRAT Jean-Louis (coords.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, « Ça Cinéma », 1980.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *l'Analyse des films*, Paris, Nathan, « Fac. Cinéma », 1988.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* [2005], Paris, Armand Colin, 2008.

BAROT Emmanuel, *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma* [1962], Paris, Cerf, « 7^{ème} Art », 2002.

BELLOUR Raymond, *l'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main : Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, « Médias et histoire », 2007.

BURCH Noël, *Praxis du cinéma* [1969], Paris, Gallimard, « Folio », 1980. (

BURCH Noël, *la Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, « Fac. Cinéma », 1991.

CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

CASSAC Michel (coord.), *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CHATEAUVERT Jean, *Des mots à l'image : la voix « over » au cinéma*, Québec, Nuit blanche éditeur et, Paris, Méridiens Klincksieck, « Du cinéma », 1996.

CHION Michel, *La voix au cinéma* [1982], Paris, Édition de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 2005

CHION Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma* [1990], Paris, Armand Colin, 2017.

COLLET Jean, MARIE Michel, PERCHERON, Daniel, SIMON Jean-Paul et VERNET Marc, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film perception et mémoire*, Paris, L'harmattan, 1994.

FAROULT David, « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et Luttès en Italie du Groupe Dziga Vertov », in Jean-Marc Lachaud (coord.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2006, p. 69-81.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire* [1977], Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1977 (rééd. augmentée : Paris, Gallimard, « Folio-Histoire », 1993).

FIANT Antony, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20/2011. <<http://journals.openedition.org/narratologie/6346>>

FISCHBACH Franck, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012.

GARDIES André, *l'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GARDIES André, *le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

GAUDREAUULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit* [1988], Paris, Méridiens Klincksieck, 2000.

GAUDREAUULT André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1990.

JOST François, *L'Œil-caméra*, Lyon, PUL, 1989.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964.

LEBEL Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, Editions Sociales, 1970.

METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 2 t., 1968 & 1972.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977 (réédition : Christian Bourgois, 1984 et 1993).

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions Universitaires, 2 vol., 1963-65, (réédition abrégée : Paris, Editions universitaires, 1990 ; puis : Paris, Cerf, 2000).

MOUREN Yannick, *Le flash-back*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005.

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

O'SHAUGHNESSY Martin (coord.), *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005.

PINEL Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

PINEL Vincent, *Techniques du cinéma*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1981.

PRÉDAL René, *Le cinéma « direct »*, *CinémAction*, n°76, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 1995.

PRÉDAL René, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2008.

SIMON Jean-Paul, *le Filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris, Éditions Albatros, « Ça Cinéma », 1979.

SIMON Jean-Paul et VERNET Marc (coords.), *Communications*, n°38, « Énonciation et

cinéma », Paris, Seuil, 1983.

SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, Nathan, « 128 ».

SPIZZO Jean, « Le néoréalisme rossellinien ou l'informulable du réel », in Michel Cassac (coord.), *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004.

TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, « Université », 1989.

VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.

ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974.

1.2. Pensée de l'histoire

BOURSIER, Jean-Yves, *La fabrique du passé. Construction de la mémoire sociale : pratiques, politiques, enjeux*, Nice, Les éditions Ovadia, 2010.

BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris. Armand Colin, 2018.

DOMMANGET Maurice, *Histoire du drapeau rouge* [1966], Marseille, Le mot et le reste, 2006.

DELUERMOZ Quentin et SINGARAVELOU Pierre, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Seuil, « UH », 2016.

FERRO Marc, *L'Internationale, histoire d'un chant de Pottier et Degeyter*, Paris, Noësis, « L'œuvre », 1996.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 1986.

LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, « Folio/Histoire », 2001.

SERRES Alexandre, *Quelle(s) problématique(s) de la trace?*. Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002. <sic_00001397>, <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document>

TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, « Histoire », 1971.

1.3. Politique et sciences sociales

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judit, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri et RANCIÈRE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, La fabrique éditions, 2013.

BAILLARGEON Normand, *L'ordre moins le pouvoir, Histoire & actualité de l'anarchisme*, Marseille, Agone, 2008.

BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, Paris, Pluriel 2005.

BOUILLON Florence, *Les mondes du squat*, Paris, Le Monde/PUF, 2009.

FOUGIER Eddy, *Altermondialisme le nouveau mouvement d'émancipation ?*, Paris, Lignes de Repères, 2004.

GARCÉS Marina, *Un mundo común*, Barcelona, Bellaterra, 2013.

GARCÍA CALVO Agustín, *La société du Bien-être*, Vierzon, Le pas de côté, 2014.

GUÉRIN Daniel, *L'Anarchisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1981.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public*, Paris, Payot, 1992.

HARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, « Essais », 2014.

HONNETH Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2013 (première édition : Le Cerf, 2000).

HONNETH Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008.

LUSSAULT Michel, *Hyper-lieux*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2017.

MANIN Bernard, *Principes du gouvernement représentatif*, Paris, Editions Flammarion, « Champs essais », 2012.

MARIETTE Audrey, *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement : sociologie d'une catégorie entre art et politique*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Fabiani, Paris, EHESS, soutenue en 2008.

MOSCOVICI Serge (coord.), *Psychologie Sociale*, Paris, PUF, 1984.

PARDO José Luis, *Nunca fue tan hermosa la basura, artículos y ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg et Círculo de lectores, 2010.

RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Moments politiques. Interventions 1977 – 2009*, Montréal, Lux Éditeur, 2009.

RANCIÈRE Jacques, *La méésentente, politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

ROSANVALLON Pierre, *La contre-démocratie, la politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, « Essais », 2006.

SENNETT Richard, *Le travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel, « Essais Documents », 2000.

SMITH Adam, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* [1776], Paris, Flammarion, 1991, tome II.

SOMMIER Isabelle, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, « Champs », 2003.

TERRAY Emmanuel, *Ombres berlinoises. Voyage à travers une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996.

1.4. Littérature, linguistique et esthétique

ÁLVAREZ Elena Gil, « Construcción coral y anónima del discurso del 15 M. Una aproximación sociolingüística a los mensajes callejeros espontáneos en la Puerta del Sol de

Madrid », *Revista de Antropología Experimental*, n°12, 2012, p. 219 – 232.
<<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1863>>

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil et Cahiers du Cinéma, 1980.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 1* [1966], Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

CHARAUDEAU Patrick, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », *Semen* [En ligne], 22 | 2006, mis en ligne le 01 mai 2007.
<<http://semen.revues.org/2793>>

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, « Points », 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes, L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Minuit, 2016.

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

LACHAUD Jean-Marc (coord.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2006.

MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003.

MASASA Karina, « À qui profitent les dialogues de sourds ? La question de l'action dans la polémique entre mondialistes et altermondialistes autour de la pauvreté », *Semen* [En ligne], 31, 2011, p. 129 – 144.

Mis en ligne le 01 avril 2011, <<http://journals.openedition.org/semen/9111>>

RABATEL Alain: « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique, Institut des sciences du langage et de la*

communication (Neuchâtel, Suisse), 2012, 56, pp. 23 - 42. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769273/document>>

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

2. Espagne contemporaine

ANDRÉ-BAZZANA Bénédicte, *Mitos y mentiras de la Transición*, El Viejo Topo, 2006.

BABY Sophie, *Le mythe de la transition pacifique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BAILLARGEON Normand, *L'ordre moins le pouvoir, histoire & actualité de l'anarchisme*, Marseille, Agone, 2001.

BANOS-GONZÁLEZ Isabel, BAÑOS PÁEZ Pedro (coords.), *Portmán : De El Portus Magnus del Mediterráneo occidental a la bahía aterrada*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2013.

BESSIÈRE Bernard, *Histoire de Madrid*, Paris, Fayard, 1996.

BERNECKER Walther L., MAIHOLD Günther (coords.), *España : del consenso a la polarización. Cambios en la democracia española*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

CAPDEVILLA LLOVERA Carles, « Els Grupos Obreros Autonomos », in Grup d'Historia José Berruezo, *Una ciutat dormitori sota el franquisme, Santa Coloma de Gramenet 1939 – 1975*, Barcelone, Carena, 2006, p. 245 – 265.

CAPDEVILLA LLOVERA Carles, « 1971 : la lluita per l'ambulatori », in Grup d'Historia José Berruezo, *Una ciutat dormitori sota el franquisme, Santa Coloma de Gramenet 1939 – 1975*, Barcelone, Carena, 2006, p. 318 - 342.

CASTELLS Manuel, « Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid », in PÉREZ QUINTANA Vicente et Pablo SÁNCHEZ LEÓN (coords.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal, Madrid 1968 – 2008*, Los libros de la Catarata, 2008, p. 21 – 32.

DIEGO PÉREZ CEBADA Juan Diego, *Tierra devastada. Historia de la contaminación minera*, Madrid, Editorial Síntesis, 2014.

DOMÍNGUEZ ÁNGEL ALONSO, « Astilleros varados. Construcción naval de Gijón, el

ocaso de un gigante », in GARCÍA VEGA RUBÉN (coord.), *Astilleros en el arco Atlántico, trabajo, historia, patrimonio*, Gijón, Ediciones Trea, 2013, p. 103 - 128

FISHMAN Robert M., *Organización obrera y retorno a la democracia en España*, Madrid, Centro de Investigación Sociológicas/Siglo XXI de España editores, 1996.

GALLEGO Ferran, *El mito de la Transición, la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973 – 1977)*, Barcelona, Crítica, 2008.

GARCÍA VEGA RUBÉN (coord.), *Astilleros en el arco Atlántico, trabajo, historia, patrimonio*, Gijón, Ediciones Trea, 2013

GÓMEZ BRAVO Gutamaro (coords.), *Conflicto y consenso en la transición española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2009.

GONZÁLEZ Juan Jesús, REQUENA Miguel (coords.), *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid, Alianza, 2014.

GRUP D'HISTÒRIA JOSÉ BERRUEZZO, *Una ciutat dormitori sota el franquisme, Santa Coloma de Gramenet 1939 – 1975*, Barcelona, Carena, 2006.

GUERRA Alfonso, TEZANOS José Félix (coords.), *La década del cambio social. Diez años de gobierno socialista 1982 – 1992*, Madrid, Editorial Sistema, 1992.

HERNANDEZ-BAYTER Henry, PINEIRA-TRESMONTANT Carmen et VIGNERON Denis, *La transition espagnole 40 ans après. Quels enjeux, quels acquis, quels enseignements ?*, Paris, L'Harmattan, 2016.

HOLM – DETLEV Köhler, *El movimiento sindical en España. Transición democrática, regionalismo*, Modernización económica, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000.

JULIÁ Santos, *Manual de historia política y social de España (1808 – 2011)*, Barcelona, RBA, 2012.

MARIN Dolors, *Anarquistas, un siglo de movimiento libertario en España*, Barcelona, Ariel, « Historia », 2010.

MARTÍNEZ Jesús A. (coord.), *Historia de España siglo XX, 1939 – 1996 [1999]*, Madrid, Cátedra, 2013.

MOLINERO Carme (coord.), *La Transición, treinta años después, de la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelona, Ediciones Península, 2006.

NAREDO José Manuel et MONTIEL MÁRQUEZ Antonio, *El modelo inmobiliario español*, Barcelona, Icaria Antrazyt, 2010.

NAVARRO Vicenç, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta (Sobre lo que no se habla en nuestro país)*, Barcelona, Anagrama, 2002.

PÉREZ QUINTANA Vicente et SÁNCHEZ LEÓN Pablo (coords.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2008.

POHL Burkhard et TÜRSCHMANN Jörg (coords.), *Miradas glocales, cine español en el cambio de milenio*, Francfort, Vervuert ; Madrid, Iberoamericana, 2007.

QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (coord.), *Historia de la Transición en España, los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

RENES Víctor, « Las remodelaciones de los barrios de Madrid, memoria de una lucha vecinal », in PÉREZ QUINTANA Vicente et SÁNCHEZ LEÓN Pablo (coords.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2008.

TUSSELL Javier, *El aznarato, 1996 – 2003*, Madrid, Santillana, 2004.

TUSSELL Javier, *Dictadura franquista y democracia 1939 – 2004*, Barcelona, Crítica, 2005.

VEGA GARCÍA Rubén, *Astilleros en el arco atlántico. Trabajo, historia y patrimonio*, Gijón, Ediciones Trea, 2013.

VILARÓS Teresa M., *El mono del desencanto, una crítica cultural de la transición española (1973 – 1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018.

WILHELMI Gonzalo, *Romper el consenso, la izquierda radical en la Transición española (1975 – 1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016.

2. Cinéma Espagne

AUBERT Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939 – 2000)*, Paris, PUF, 2013.

AUBERT Jean-Paul, « Enfermés dehors. Essai de topographie de *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa », in *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes*, n°371 (Actualité des concours), 2014, p. 9 – 20.

AUBERT Jean-Paul, « Joaquín Jordà, homme d'images, homme de mots », in CASTANON-AKRAMI Brice, HEITZ Françoise, LE VAGUERESSE Emmanuel et ORSINI-SAILLET Catherine (coords.), *Littérature et Cinéma, Allers-retours. Culture hispanique contemporaine, Hispanística XX*, n°31, Dijon, Université de Bourgogne, Centre Interlangues texte, image, langage, 2013, p. 301 – 311.

AUBERT Jean-Paul, « Raconter la réalité comme si c'était une histoire pour raconter une histoire qui ressemble à la réalité », in Catherine Orsini-Saillet (coord.), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, Dijon, *Hispanística XX*, n°30, Dijon, Université de Bourgogne, Centre Interlangues texte, image, langage, 2013, p. 95-114.

BERTHIER Nancy et SEGUIN, Jean-Claude (coords.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

FEENSTRA Pietsie et HERMANS Hub. (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.

FEENSTRA Pietsie (coord.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, *CinémAction* n°130, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2009.

FEENSTRA Pietsie, « Fernando León de Aranoa, autor de un género: cámaras intimistas sobre la marginalidad en el cine español », in BURKHARD Polh, JÖRG Türschmann, *Miradas « locales » : cine español en el cambio de milenio. Las formas de la transgresión*, Madrid, Iberoamericana et Francfort, Vervuert, 2007, p. 201 – 217.

GARCÍA Luis Alonso (coord.), *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Madrid, Ocho y medio et AEHC, « Fahrenheit 451 », 2003.

GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve et TORREIRO Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen » (édition augmentée), 2009.

GUBERN Román, « *¡Hay motivo!* (2004) : un macrotexto de cine militante » in FEENSTRA Pietsie et HERMANS Hub. (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008, p. 213-217.

HEITZ Françoise, « De Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998) », Madrid : la ville en déshérence et le puzzle spatio-temporel », in *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes*, n°367 (Actualité des concours. Colloque d'octobre 2013), 2013, p. 25 – 44.

LAMEIGNÈRE Erwann, *Le jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Paris, Séguier, 2003.

MURCIA Claude, « Espace réel et espace rêvé dans les films de Fernando León de Aranoa », in MURCIA Claude et THIBAUDEAU Pascale (coords.), *Cinéma espagnol des années 90, La Licorne*, n°58, Poitiers, Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers, 2001, p. 141 – 154.

ODIN, Roger (coord.), *L'âge d'or du documentaire : Europe : années cinquante*. Tome 1 & 2. Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1998.

PONGA Paula, MARTÍN Miguel Ángel et TOREIRO Casimiro, *Hipótesis de realidad, el cine de Fernando León de Aranoa*, Melilla, Consejería de Cultura de la Ciudad de Melilla, UNED-Melilla, 2002.

QUINTANA Ángel, *Fábulas de lo visible : el cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

QUINTANA Ángel, « El cine como realidad y el mundo como representación », in *Cine español de los noventa, Archivos de la Filmoteca*, n°39, octobre 2001, Valence, IVAC, 2001, p.9-25.

QUINTANA Ángel, « Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español », in FEENSTRA Pietsie et HERMANS Hub. (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005), Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.

QUINTANA Ángel, « Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente las hibridaciones de la ficción », in RODRÍGUEZ Hilario J., *Miradas para un nuevo milenio, fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares Comunidad de Madrid, 2006, p. 279-284.

QUINTANA Ángel, « Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político » in Vicente Sánchez Biosca (coord.), *El último cine español en perspectiva, Archivos de la*

Filmoteca, n°49, février 2005, Valence, IVAC, 2008, p. 11-31.

RIAMBAU Esteve et TORREIRO Casimiro, « El mandato del Partido Popular (1996- 2004) » in GUBERN Román, MONTERDE José Enrique, PÉREZ PERUCHA Julio, RIAMBAU Esteve et TORREIRO Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen » (édition augmentée), 2009, p. 455-495.

RODRIGUEZ Hilario J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente et TRANCHE Rafael, *NO-DO, el tiempo y la memoria* [2001], Madrid, Cátedra et Filmoteca Española, « Serie mayor », 2006.

TERRASA Jacques, « Rites et rythmes dans deux *incipit* de films de Fernando León », in *Cahiers d'Études Romanes*, n° 19 (nouvelle série), Université de Provence, 2008, p. 181-196. <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1944>>

THIBAUDEAU Pascale, « *Solas* ou quelques paradoxes du jeune cinéma espagnol », in Pascale Thibaudeau et Claude Murcia (coords.), *La Licorne. Cinéma espagnol des années 90*, Poitiers, MSHS, 2001, p. 121 – 140.

THIBAUDEAU Pascale, « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español ? », in BERTHIER Nancy et SEGUIN Jean-Claude (coords.), *Cine, Nación y Nacionalidad(es) en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 233 – 246.

THIBAUDEAU Pascale, « El cine de denuncia social en España : el caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín », in FEENSTRA Pietsie et HERMANS Hub. (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.

VV. AA., *El último cine español en perspectiva*, 2005, *Archivos de la Filmoteca*, n°49, Valence, IVAC.

VIDAL Núria, « Cine comprometido en la España de Aznar », in RODRIGUEZ Hilario J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, p. 177 – 187.

3. Documentaire : théorie et critique

AGARD Sylvie, « Chômeurs et précaires : l'enjeu de l'image », in GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien et MARTINEAU Monique (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004, p. 214 – 217.

AGEL Henri, *Un art de la célébration : le cinéma de Flaherty à Rouch*, Paris, Cerf, 1987.

APARICIO GONZÁLEZ Daniel, *Creatividad en el documental informativo de largometraje en españa, Trascendencia de los hechos de actualidad*, Thèse de doctorat dirigée par Mariano Cebrián Herreros, Universidad Complutense de Madrid, soutenue en 2013.

AUBERT Jean-Paul, « Paroles ouvrières (*Numax presenta* et *Veinte años no es nada* de Joaquín Jordà), in TERRASA Jacques (coord.), *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix- Marseille 1), 2007, p. 55 – 74.

BENAVENTE Fran, « La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada* », in CRESPO Alfonso (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS, 2006, p. 85 – 98.

BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, CAILLAT François, COZARINSKY Edgardo, GOLDGRONN Frédéric, HUNZINGER Robin, ROTH Laurent, ROUSSO Henry et PIGNON-ERNEST Ernest, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, Paris, L'Harmattan et ADDOC, coll. « cinéma documentaire », 2003.

BIZERN Catherine, *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*, Addoc 1992-1996. Yellow now, 2002.

BRESCHAND Jean, *Le documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP, 2002.

CASTANON Brice, *Renouveau du documentaire et nouveau réalisme catalan : le Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*, thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims Champagne Ardenne, soutenue le 22/06/2011. <www.theses.fr/2011REIML004>

CASTRO DE PAZ José Luis et CERDÁN Jostexo, « Razonables huellas documentales (2000 – 2006). Una variado, fértil y alentador panorama », in RODRIGUEZ Hilario J. (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, p. 125 – 135.

CATALÀ Josep Maria, « Film-ensayo y vanguardia », in CERDÁN Jostexo et TORREIRO Casimiro (coords.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 109 – 160.

CATALÀ Josep Maria et CERDÁN, Jostexo (coords.), *Después de lo real*, *Archivos de la Fílmoteca*, n°57-58, IVAC, 2007

CATALÀ Josep Maria et CERDÁN, « Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy », in *Después de lo real*, *Archivos de la Fílmoteca*, n°57-58, IVAC, 2007

CATALÀ Josep Maria, CERDÁN Jostexo et TORREIRO Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, 2001.

CERDÁN Jostexo, « Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años », in CERDÁN Jostexo et TORREIRO Casimiro (coords.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 349 – 390.

CERDÁN Jostexo et TORREIRO Casimiro (coords.), *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra et Festival de cine de Málaga, 2007.

CERDÁN Jostexo et TORREIRO Casimiro (coords.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

CHANAN Michael, « El documental y el espacio público », in CATALÀ Josep Maria et CERDÁN, Jostexo (coords.), *Después de lo real*, *Archivos de la Fílmoteca*, n°57-58, IVAC, 2007, p. 68 – 99.

CRESPO Alfonso (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS, 2006.

CRESPO Alfonso, « Sobre un cine que nace y una sombra que se cierce », in CRESPO Alfonso (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS, 2006, p. 9 – 17.

COLLEYN Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, Paris, Centre Pompidou, 1993.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre, Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012.

DÍAZ MORENO Yamila et MUÑOZ MORCILLO Daniel David, « La identidad barrial en el documental *Flores de luna*. Una análisis desde la memoria histórica, el sentido de pertenencia y la geometría del poder », Mémoire effectué dans le cadre du Master de Communication audiovisuelle de l'Université Carlos III. Il nous a été aimablement communiqué par Juan Vicente Córdoba.

EYRAUD Corinne et LAMBERT Guy, *Filmer le travail, films et travail*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009.

FRAILE Antoine, *Cinéma documentaire. La mémoire en perspective*, Angers, GRILUA, 2007.

FUENTE Manuel (de la), « Diálogo con Pere Joan Ventura », *L'Atalante, revista de estudios cinematográficos*, n°22, juillet-décembre 2016, p. 92, 93.

<<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=398>>

GAUTHIER Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma* [1995], Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005.

GAUTHIER Guy, *Un siècle de documentaires français : des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*. Armand Colin, « cinéma », 2004.

GAUTHIER Guy, « Cinéma, vidéo, militantisme et participation (1968 – 1975) », in GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien et MARTINEAU Monique (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail, CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004, p. 59 – 66.

GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien et MARTINEAU Monique (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail, CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004..

GUARDIA CALVO Isadora, *El documental como herramienta de intervención social. El caso Sintel*, Thèse de doctorat dirigée par CABANILLES Antònia et Beatriz Gallardo Paúls, Universitat de Valencia, soutenue en 2009.

GUARDIA CALVO Isadora et RÚA Carolina « Cautivos y desarmados: representaciones de la clase obrera en el cine documental en España (1976-2014) », in CAPARRÓS LERA Josep Maria, CRUSSELLS VALETA Magí et SÁNCHEZ BARBA Francesc (coords.), *Memoria histórica y cine documental*, Barcelona, UBE, 2014.

GUARDIA CALVO Isadora, « El documental como poética de la realidad: La mano invisible », in TORTOSA Virgilio, *Escrituras del desconcierto: El imaginario creativo del siglo XXI*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2006, p. 231 – 246.

GUBERN Román, « ¡Hay motivo! (2004): un macrotexto de cine militante », in FEENSTRA Pietsie et HERMANS Hub. (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.

GUYNN William, *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

HELLER Thomas et SERVAIS Christine, « Reprise et Charbons ardents. La mémoire de la lutte », in GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien et MARTINEAU Monique (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004.

JORDÁ, Joaquín, 2006, « « A mí la normalidad no me gusta ». Un largo encuentro con Joaquín Jordá » entretien avec Esteve Rimbau, Glòria Salvadó Corretger, et Mirito Torreiro, in *Joaquín Jordá, Nosferatu* n°52, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p.40-79.

LE MASSON Yann, « Alors, le cinéma militant aujourd'hui ? », in GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien et MARTINEAU Monique (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004, p. 27 – 33.

LOMBARDO Manuel J., « Vengan a ver lo que no quieren ver. Vanguardia documental y visibilidad de la clase obrera en 200 km. », CRESPO Alfonso (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS, 2006, p. 65 - 84.

MARTINEAU, Monique, « Des images du travail, partisans et irremplaçables », in GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien et MARTINEAU Monique (coords.), *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama, 2004, p. 81 – 90.

MAURO Didier, *Le Documentaire : cinéma et télévision* [2003], Paris, Dixit, 2005.

MENEGALDO Gilles et MURCIA Claude (coords.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*. *La Licorne*, n°24, Poitiers, Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers, 1992.

MUEL Brunol, « Les riches heures du groupe medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Images documentaires*, n°37-38, 1er et 2e trimestres 2000, p. 15 – 37.

NICHOLS Bill, « Cuestiones de ética y cine documental », in CATALÀ Josep Maria et CERDÁN, Josetxo (coords.), *Después de lo real*, *Archivos de la Filmoteca*, n°57-58, IVAC, 2007, p. 27 – 45.

NIETO FERRANDO Jorge et COMPANY RAMÓN Juan Miguel (coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Valence, IVAC, « Documentos », 2006.

NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

O'SHAUGHNESSY Martin, « Reprise et les nouvelles formes du cinéma politique », in O'SHAUGHNESSY Martin (coord.), *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 83 – 99.

PLANTINGA Carl, « Caracterización y ética en el género documental », in CATALÀ Josep Maria et CERDÁN, Josetxo (coords.), *Después de lo real*, *Archivos de la Filmoteca*, n°57-58, IVAC, 2007, p. 46 – 67.

POYATO Pedro (coord.), *El documental, carcoma de la ficción*, *XXo congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*, Cordoue, Filmoteca de Andalucía et AEHC, 2004.

QUINTANA Ángel, « Después de la posmodernidad » in CRESPO Alfonso, *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS, 2006, p.17 – 28.

REVERT Jordi, « El documental en España: espacios de lo político ». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n°22, p. 97 - 116.

RIAMBAU Esteve, SALVADÓ Glòria et TOREIRO Casimiro, « “A mí la normalidad no me gusta”, un largo encuentro con Joaquín Jordá », *Nosferatu, Revista de Cine*, n°52, Mars 2006, p. 40 – 79.

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41456/NOSFERATU_052_004.pdf>

RODRÍGUEZ Emma, « Basilio Martín Patino: “con el 15-M se perdió el miedo” », *Cine y Teatro, Las entrevistas*, n°1, Febrero 2013.

<<https://lecturassumergidas.com/2013/02/06/basilio-martin-patino-con-el-15-m-se-perdio-el-miedo/>>

ROLLET Brigitte, « (Re)prise de parole : les réalisatrices françaises et les documentaires politiques (1995 – 2003) », in O'SHAUGHNESSY Martin (coord.), *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 241 – 255.

RUIZ DEL OLMO Francisco, « Compromiso y veracidad en el reciente cine documental español », in SÁNCHEZ ALARCÓN María Inmaculada et DÍAZ ESTÉVEZ Marta (coords.), *Doc 21, panorama del reciente cine documental en España*, Madrid, Luces de Gálibo, 2009, p. 19 – 34.

SADOUL Georges, *Dziga Vertov*, Paris, Champ Libre, 1971.

SEGUIN Jean-Claude, « El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión » in POHL Burkhard et TÜRSCHMANN Jörg (coords.), *Miradas locales, cine español en el cambio de milenio*, Francfort, Vervuert ; Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 55 – 69.

SIGAAR Jacqueline, *L'écriture documentaire*, Paris, Dixit, 2010.

TERRASA Jacques (coord.), *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 2007.

TORREIRO Casimiro et CERDÁN Josetxo, *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

TORREIRO Casimiro (coord.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Cátedra et Festival de cine de Málaga, « Signo e imagen », 2010.

WEINRICHTER Antonio, *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004.

ZUMALDE Imanol et ZUNZUNEGUI Santos, « Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental », *L'Atalante. Revista de Estudios cinematográficos*, n°17, p. 86 – 94.

ZUNZUNEGUI Santos, « Joaquín Jordà habla desde un lugar entre los muertos », in CERDÁN Josetxo et TORREIRO Casimiro (coords.), *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2007, p.194 - 206.

Table des illustrations

Figure n°1. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Les grues et les bâtiments de verre -----	80
Figure n°2. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Grues et « Edificios barco » -----	81
Figure n°3. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Grues et « Edificios barco » -----	82
Figure n°4. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Grues et « Edificios barco » -----	83
Figure n°5. <i>15M Libre te quiero</i> : Paz Vega égérie publicitaire moquée -----	84
Figure n°6. <i>15M Libre te quiero</i> : « Compro y vendo esclavos »-----	85
Figure n°7. <i>15M Libre te quiero</i> : « Compro y vendo esclavos »-----	86
Figure n°8. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Le lavoir lors du générique-----	122
Figure n°9. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Le village avant Roberto-----	123
Figure n°10. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Roberto, les installations concentrées -----	123
Figure n°11. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Roberto, la pollution-----	124
Figure 12. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Miguel Ángel Estévez de l'association Ecologistas en acción -----	124
Figure n°13. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : L'état de la faune et de la flore avant Roberto -----	125
Figure n°14. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Greenpeace, détonateur de la fermeture ; les conséquences pour les mineurs -----	125
Figure n°15. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Le projet de restructuration imaginé par Portmán Golf S.A.-----	126
Figure n°16. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Llano del Beal, la Sierra, la mer -----	126
Figure n°17. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : L'opposition entre mineurs et habitants de Llano del Beal-----	127
Figure n°18. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : C. Collado Mena et l'arrêt de Roberto ; les conduites à l'abandon -----	127
Figure n°19. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Les filtrations dues à la mauvaise imperméabilisation des installations -----	128
Figure n°20. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : La grève des mineurs -----	128
Figure n°21. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : « No más engaños », graffiti en référence aux promesses non tenues d'indemnisations-----	129
Figure n°22. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> , Cándido González Carnero-----	136
Figure n°23. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : À gauche, Cándido à l'intérieur des chantiers lors des jets de gaz lacrymogènes ; à droite, Morala, au même endroit, en parka rouge. Nous sommes en 2004-----	136
Figure n°24. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Juan Manuel Martínez Morala, Cándido González Carnero lors des assemblées entre employés et syndicats en 2004 -----	137
Figure n°25. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Cándido González Carnero, face aux médias, -----	137
lors des manifestations de 2004 -----	137
Figure n°26. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Cándido González Carnero, les affrontements de 1999 -----	138
Figure n°27. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Juan Manuel Martínez Morala, les affrontements de 1999 -----	138
Figure n°28. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Cándido González Carnero, les manifestations de 1999 -----	138
Figure n°29. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Juan Manuel Martínez Morala, les assemblées de 1999 -----	139

Figure n°30. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Cándido et Morala, au moment de la Transition -----	140
Figure n°31. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Juan Manuel Martínez Morala, au moment de la Transition -----	140
Figure n°32. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Manifestation pour Juan Manuel Martínez Morala, -----	141
au moment de la Transition -----	141
Figure n°33. <i>Flores de luna</i> : Plans de cartes de la périphérie de Madrid -----	148
Figure n°34. <i>Flores de luna</i> : Vue aérienne de la zone périphérique ; la laiterie, premier établissement de la zone -----	148
Figure n°35. <i>Flores de luna</i> : Les rues boueuses -----	149
Figure n°36. <i>Flores de luna</i> : L'arrivée des services publics -----	150
Figure n°37. <i>Flores de luna</i> : L'édification des nouveaux bâtiments dans la première moitié des années 80) -----	151
Figure n°38. <i>El efecto Iguazú</i> : Référence à la CNT -----	229
Figure n°39. <i>El efecto Iguazú</i> : Référence à l'anarchisme -----	230
Figure n°40. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : Les syndicats en présence lors de la Transition -----	233
Figure n°41. <i>El astillero (Disculpen las molestias)</i> : La référence au PCPE -----	239
Figure n°42. <i>El efecto Iguazú</i> : Affleurement de la mémoire communiste -----	240
Figure n°43. <i>15M Libre te quiero</i> : Le drapeau républicain -----	243
Figure n°44. <i>La mano invisible</i> : Entrée de la gare de banlieue dans le quartier d'Orcasitas -----	251
Figure n°45. <i>Flores de luna</i> : Miguel Ángel Pascual Molinillo, ex leader du mouvement vicinal -----	255
Figure n°46. <i>Flores de luna</i> : Enriqueta López -----	256
Figure n°47. <i>Flores de luna</i> : Correspondance entre les propos et les images d'archives -----	257
Figure n°48. <i>Flores de luna</i> : Les grilles -----	258
Figure n°49. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : « La Cabaña » -----	264
Figure n°50. <i>El efecto Iguazú</i> : Les indices d'une appartenance communautaire -----	270
Figure n°51. <i>El efecto Iguazú</i> : Plaza Mayor -----	271
Figure n°52. <i>El efecto Iguazú</i> : Plaza de Andalucía -----	271
Figure n°53. <i>El efecto Iguazú</i> : Plaza de Andalucía -----	272
Figure n°54. <i>El efecto Iguazú</i> : La préparation des repas et le repas -----	274
Figure n°55. <i>El efecto Iguazú</i> : L'importance de l'eau et de l'électricité -----	275
Figure n°56. <i>15M Libre te quiero</i> : « E Vive la Revolución » -----	278
Figure n°57. <i>15M Libre te quiero</i> : Slogans en gros plan -----	279
Figure n°58. <i>15M Libre te quiero</i> : Enfant faisant des bulles / « dignidad » -----	280
Figure n°59. <i>15M Libre te quiero</i> : Enfant portant une pancarte « Dictadura de bancos, no ! » -----	281
Figure n°60. <i>15M Libre te quiero</i> : La circulation du regard -----	282
Figure n°61. <i>15M libre te quiero</i> : Les références au groupe ¡Democracia Real Ya!, à travers leurs slogans -----	285
Figure n°62. <i>15M libre te quiero</i> : Référence au masque des Anonymous -----	285
Figure n°63. <i>15M libre te quiero</i> : Dans le premier encadré on lit « Derecho a techo a precio justo », dans le second, illisible à cette échelle, « Ni paro ni desahucios » -----	285
Figure n°64. <i>15M Libre te quiero</i> : La répétition du slogan « No nos representan » -----	286
Figure n°65. <i>15M Libre te quiero</i> : Présence de l'écriture arabe, signe de la dette du mouvement envers les Printemps arabes -----	286
Figure n°66. <i>15M Libre te quiero</i> : Déclinaisons du « No nos representan » -----	287
Figure n°67. <i>15M Libre te quiero</i> : Déclinaison des messages contre le capitalisme financier -----	287

Figure n°68. <i>15M Libre te quiero</i> : Référence à l'idée de penser par soi-même et aux bases de la Démocratie -----	288
Figure n°69. <i>15M Libre te quiero</i> : Présence de messages à caractère radical -----	289
Figure n°70. <i>15M Libre te quiero</i> : Référence à la crise et aux contrats précaires -----	289
Figure n°71. <i>15M Libre te quiero</i> : Les messages faisant référence à « Sol » -----	290
Figure n°72. <i>15M Libre te quiero</i> : L'organisation des repas et l'hygiène lors du 15-M -----	292
Figure n°73. <i>15M Libre te quiero</i> : « Comisión de respeto » ; « No Botellón » -----	293
Figure n°74. <i>15M Libre te quiero</i> : Le travail sur l'image ; la presse -----	293
Figure n°75. <i>15M Libre te quiero</i> : Les ateliers de création -----	294
Figure n°76. <i>15M Libre te quiero</i> : L'utopie en marche : la bibliothèque commune, le jardin commun -----	294
Figure n°77. <i>15M Libre te quiero</i> : Les différentes assemblées et leur refonte en une marche indignée -----	295
Figure n°78. <i>Flores de luna</i> : Le repas de famille -----	318
Figure n°79. <i>Portmán, a la sombra de Roberto</i> : Le jeu des contrastes -----	338
Figure n°80. <i>El efecto Iguazú</i> : José María Fidalgo. Derrière lui (autocollant orange), A. Jiménez -----	343

Index des noms propres

A

Abusada Jordi 40, 145, 392, 393
 Adrover Jaume Mateu..... 59
 Aduviri Juan Carlos 54
 Aguilera Pedro 59, 61, 425
 Aguirre Esperanza..... 94, 98, 99, 204, 302
 Albaladejo Miguel 13, 57
 Alcantud Miguel 425
 Alfonso XIII..... 257
 Aliaga Adrián..... 13, 58
 Alierta César 104
 Altamira Josefina 74, 75, 76, 78, 172, 173, 174, 177,
 178, 179, 238, 339, 341, 344, 366, 413, 416, 417
 Altuna Asier..... 425
 Álvarez Mercedes 434
 Álvarez Ventura... 44, 160, 161, 162, 254, 255, 256,
 272
 Amenábar Alejandro..... 58
 Ángulo Paco..... 151
 Aparicio Jara 48
 Aragonés Valeriano 94, 183, 203, 265, 368, 373,
 374, 409
 Armendáriz Montxo..... 13, 55, 61
 Artaud Antonin 116
 Aubert Jean-Paul. 14, 50, 52, 62, 233, 259, 342, 343
 Aumont Jacques..... 46
 Aznar José María ... 16, 96, 171, 177, 181, 189, 198,
 206, 208, 209, 210, 221, 299, 314, 426, 430, 431
 Aznar-Cabañas Juan Bautista 257

B

Baby Sophie..... 244, 250
 Baena Xosé Humberto 433
 Baillargeon Normand..... 243
 Balaguer Javier 57
 Balauz Javier..... 146, 245
 Balló Tania..... 65, 433

Baños Páez Pedro..... 139, 353
 Banos-González Isabel 139, 353
 Baqué Dominique 17
 Bardem Javier 31, 55
 Bardiales José María 94
 Barot Emmanuel 120
 Barroso F. Javier 213, 216
 Bauman Zygmunt 389, 390
 Baviano José María..... 268
 Bazin André 348
 Belmonte Florence..... 19, 224
 Benvéniste Émile 318, 319, 323
 Berenguer Dámaso..... 257
 Bergson Henri 262
 Berlau Ruth 24
 Bermúdez Xavier 58
 Berthier Nancy 12
 Bessière Bernard 257, 258
 Beuchot Pierre..... 30
 Bigas Luna 59, 60
 Blanco Juana (Juani)..... 172, 248, 249, 413
 Bloch Marc 112, 113, 115, 230, 235
 Bochenska Almira..... 375
 Bollaín Iciar 13, 53, 56, 58, 59
 Borrás Roque 172, 249
 Bosch Carles 60
 Bosch Eduard..... 57
 Brecht Bertolt..... 24, 25, 28, 29, 116
 Burkhard Pohl 33
 Bürmann Pablo 278

C

Cadena Jordi 61
 Cádiz Luisa Cándida (de) 272
 Caillat François 29
 Calabuig Tino 363, 433
 Camacho Marcelino... 233, 246, 247, 248, 249, 251,
 433

- Campadabal Núria 64
 Cañamares Trifón 159, 161, 255
 Cano Balbino 94, 149, 394, 395
 Cano Tono 216
 Caparrós Alonso Vicente 384, 385, 386, 387, 401
 Caparrós Bernardo 384, 385, 386, 387, 401
 Capdevilla Llovera Carles 266
 Cardona Irene 60
 Carrasco Antonio 94, 279, 401
 Casanovas Juan Antonio 189
 Cassac Michel 47
 Castanon Brice 15, 63, 64, 65, 66, 67
 Castells Manuel 266, 267
 Castillo Anna 54
 Castro Constancio (de) 159
 Castro Esperanza 160
 Català Josep Maria 15, 341, 426
 Cavalier Alain 378
 Cerdán Josetxo 15, 220, 222, 426
 Chainais Adeline 19, 224
 Chanan Michael 426
 Chao Manu 373
 Char René 235
 Charaudeau Patrick 358, 359
 Châteauvert Jean 184, 361
 Chion Michel 367, 369, 385, 412, 413
 Cisqueña Goergina 64, 190, 433, 434
 Coira Jorge 60
 Colell Judith 33, 56, 58, 61
 Collado Mena Carlos 21, 69, 94, 132, 133, 402
 Collet Jean 381
 Comella Roger 64
 Comolli Jean-Louis 18, 21, 25, 26, 28, 29, 66, 67,
 164, 196, 197, 220
 Corbacho José 59
 Corcuera Javier 433
 Córdoba Juan Vicente 17, 32, 33, 41, 43, 45, 46, 47,
 48, 109, 123, 124, 154, 163, 164, 167, 221, 274,
 345, 361, 423, 427
 Cortés Eduardo 57
 Crespo Alfonso 30, 67, 68, 177, 196
 Cruz Juan 59
 Cruz Rafael 197, 198, 298
 Cuadri Antonio 56
 Cuartango Pedro G. 306
 Cuartas Javier 38
- D**
- Dardenne Jean-Pierre, Luc 397
 De Sica Vittorio 31, 33, 41, 42, 45, 46, 48, 164
 Degeyter Pierre 239
 Delessale Laure 29
 Deluermoz Quentin 230, 231, 312
 Denis Benoît 379
 Diamante Julio 224
 Didi-Huberman Georges 24, 25, 28, 29
 Díez Alegría Enrique 95
 Discusión¹⁴... 16, 22, 26, 73, 74, 190, 200, 201, 202,
 221, 421, 428, 429, 431, 432, 433
 Domingo Alfonso 433
 Domínguez Ángel Alonso 84, 151
 Dommanget Maurice 256
 Dorronsoro Iñaki 32
 Ducrot Oswald 324
 Dufour Andía Adolfo 429, 433
 Durall Ventura 60
 Durán Froix Jean-Stéphane 63, 65
 Durruti Buenaventura 78
- E**
- El Gran Wayoming 26, 360
 Elola Joseba 212
 Erice Víctor 64
 Escarraga Tatiana 432
 España Sara 212
 Espiago Javier 159, 160, 254, 255
 Esquenazi Jean-Pierre 226, 227, 231
 Estévez Miguel Ángel... 94, 129, 130, 401, 403, 407
 Expósito Lola 44, 45, 160, 161, 162, 273
- F**
- Faroult David 432
 Feenstra Pietsie 13, 16
 Fellini Federico 46
 Fernández Alba Antonio 91

- Fernandez de Castro Félix 61
 Fernández Emilia 172, 175, 178, 413, 415, 416, 417,
 424
 Fernández Tom 33
 Fernández Toxo Ignacio 247
 Fernández-Savater Amador 214
 Ferreira Patricia..... 433
 Ferro Marc 239
 Fesser Javier..... 59, 433
 Fiant Antony 347
 Fidalgo José María..... 21, 26, 69, 74, 93, 94, 97, 98,
 169, 170, 190, 191, 192, 194, 195, 246, 248,
 320, 321, 360, 373, 410, 435
 Fischbach Franck 15, 16, 17, 125, 163, 194
 Fougier Eddy 253
 Fraga Iribarne Manuel 250
 Fraguas Rafael 91
 Franco Fernando 424
 Franco Francisco..... 43, 78, 167, 244, 254, 351, 352,
 363
 Franju Georges..... 349
 Fresneda Carlos 158, 270
 Fuente Manuel (de la)..... 182
- G**
- Gabaldón Felipe..... 161
 Gabriel Enrique..... 13
 Galán Blanca..... 172, 174, 175, 178, 179, 339, 340,
 341
 Gallego Ferran 244
 Garay Jesús 60
 Garcés Marina..... 285, 314
 García Alfonso..... 21, 94, 401, 402, 403, 404
 García Bernal Gael..... 54
 García Calvo Agustín 288, 367, 376, 377, 378, 379,
 380
 García José Antonio..... 94, 384, 385, 386, 387, 401,
 404
 García Vega Rubén..... 84
 Gardies André..... 326
 Garzón Baltasar..... 299
 Gaudreault André..... 121, 226, 228, 335, 368, 377
- Gauthier Guy..... 431, 434
 Gázquez Fernanda..... 172, 177, 339, 340, 346
 Genette Gérard..... 336, 345
 Gil Álvarez Elena..... 292
 Goenaga José Mari..... 425
 Gómez Carlos 172, 176, 178, 238, 339, 418
 González Cándido..... 70, 279, 401, 405
 González Carnero Cándido.. 27, 31, 40, 70, 94, 109,
 119, 124, 125, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 232, 248,
 251, 261, 322, 395, 398, 426
 González Felipe 65, 189, 197, 199, 320
 González Francisco J. 429, 432
 González Ginés .. 138, 330, 331, 332, 354, 384, 385,
 386, 401
 González Ramón..... 149, 150, 394, 395
 González Xuan..... 393, 394, 395, 396
 González-Sinde Ángeles..... 57, 299
 Gual Roger 33, 57
 Guardia Isadora..... 16, 28, 69, 96, 98, 99, 102, 110,
 169, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 210,
 221, 373, 374, 427, 429, 430, 431, 433, 434
 Gubern Román 16, 430
 Gudiño Luis 384, 385, 386, 401
 Güell Lluís María..... 57
 Guérin Daniel..... 238, 239, 240, 242
 Gutiérrez Chus 13, 57, 60, 433
- H**
- Habermas Jürgen..... 167
 Hermans Hub. 13, 16
 Hermet Guy..... 258
 Hernández Santiago 182, 186, 188, 435
 Herrero Gerardo 58, 61
 Honneth Axel..... 194
 Horcajo Xavier..... 189
 Huertas Fernando..... 56
- I**
- Iborra Manuel 56
 Iriberry Ainhoa 299

J

Jiménez Adolfo 74, 83, 93, 94, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 180, 184, 191, 192, 198, 434
Jiménez Trinidad..... 94, 97, 204
Jo Sol 33, 59, 61
Jodelet Denise 52
Jordà Joaquín 16, 22, 27, 30, 74, 75, 77, 78, 110,
153, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 221,
228, 233, 322, 338, 339, 340, 341, 342, 343,
344, 345, 346, 411, 412, 414, 415, 419, 421,
423, 428
Jost François 121, 226, 228, 335, 368, 377
Juanadey Héctor..... 211
Juliá Santos 206

K

Köhler Holm-Detlev 247, 251

L

Lachaud Jean-Marc..... 432
Lambert Renaud..... 18
Lang Fritz..... 77, 412
Lassave Jean 29
Le Masson Yann 434
Le Roux Hervé..... 177
Ledo Margarita 434
Lemcke Max 33, 59, 61
León de Aranoa Fernando 13, 14, 32, 33, 37, 38, 39,
40, 41, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 145, 149,
163, 234, 392, 393, 394
Linares Andrés 429, 433
Linares Martínez Franciso 276, 278
Llamazares Gaspar..... 198
Llanos José María 31, 42, 43, 95, 119, 157, 164,
166, 167, 274, 362, 363
Lombardo Manuel J. 196, 372, 373
López Enriqueta 270, 271, 272, 273
López Fernández José 401
López Javier..... 97
Lozano Manuel 73, 182
Lozano María..... 161
Lucia Mingarro Luis 33

Lussault Michel..... 68, 69, 71, 92

M

Macías Belén..... 60, 425
Malvar Aníbal 432
Mañas Achero 13, 56, 430
Manzanares Juan..... 27, 74, 75, 76, 77, 78, 172, 174,
248, 249, 340, 344, 412, 417
Marie Michel..... 381
Marianne Audrey 12
Marin Dolors..... 240
Marker Chris 343, 348, 349, 378, 432
Marsillach Adolfo 31
Martí Miguel 16, 64, 69, 109, 119, 124, 125, 126,
128, 148, 153, 220, 221, 275, 277, 278, 279,
354, 399, 421, 423
Martín Cuenca Manuel 58
Martín Diego..... 54
Martín Miguel Ángel 41
Martín Palacín J. L. 272
Martín Patino Basilio . 17, 22, 23, 66, 71, 78, 79, 80,
88, 89, 91, 93, 95, 105, 106, 110, 201, 213, 214,
215, 216, 217, 221, 228, 256, 257, 258, 293,
298, 300, 306, 307, 308, 309, 322, 377, 378,
379, 423, 428, 429
Martínez Chamorro Óscar 64
Martínez Jesús A..... 248
Martínez Luis..... 13, 56
Martínez Luis (Portmán)..... 70, 94, 276, 403, 405
Martínez Miguel .. 94, 280, 366, 401, 402, 403, 406,
407
Martínez Morala Juan Manuel 27, 31, 40, 70, 94,
109, 119, 124, 125, 141, 142, 143, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 153, 154, 232, 248, 251,
261, 322, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 426
Marull Laia 54
Mas Canosa Jorge 186, 188, 189, 426
Mas Franqueza Freddy..... 59
Mas Julio..... 94, 401
Masasa Karine..... 103, 399
Matji Manolo 58
Matorell Miguel 206

Mejía Lissete..... 53
Méndez Cándido 94, 97
Méndez Rafael 403
Mercero Antonio..... 58
Metz Christian 326, 345, 377, 382
Mínguez Pablo 433
Mirabet Magda..... 172, 176, 178, 419
Molina Christian 61
Molina Esperanza 160, 161, 162
Montero Vicky 212
Montgomery Robert..... 378
Mooney David 54
Mora Jesús 32
Morales Gabriel 299
Morán Adriano..... 298
Morcillo Pelayo Morcillo ... 269, 270, 271, 272, 273
Moreno Pestaña José Luis 211
Morin Edgard..... 349
Moscovici Serge 52
Mouren Yannick 170, 181, 192
Muel Brunol..... 432

N

Naharro Antonio 60
Narbona Cristina 69, 94, 402, 403
Navarro Jorge 48, 159, 161, 162, 164, 165, 362, 364
Navarro Pedro 172, 176, 178, 239, 245, 413, 414,
415, 416, 417
Navarro Vicenç 244
Negri Toni..... 288
Nieto Eva 48
Nieves Toni..... 424
Nieves Conde José Antonio 31, 33, 41, 44, 234, 454
Niney François..... 31, 32, 111, 112, 115, 123, 226,
228, 229, 230, 231, 347, 348, 378

O

Olivares Gerardo..... 59
Ordiz Alejandro 394, 395
Orejudo Lorena 48, 159, 162, 164, 165, 333, 335,
346, 362, 364
Oristrell Joaquín..... 57, 430
Orozco Román 18

Orsini-Saillet Catherine 14

P

Pardo José Luis 186, 187
París Carlos 95, 160, 255, 362, 364
Parra Isabel 162
Pascual Molinillo Miguel Ángel.. 95, 267, 268, 269,
270, 271, 272, 338, 362, 363, 364, 367
Pastor Álvaro 60
Pastor Luis 268
Pastorini Chiara..... 288
Peña Candela..... 54
Peña Juan Ernesto 276, 401, 405
Pérez Dionisio..... 33, 57
Pérez Quintana Vicente 267, 274
Pi Higinio..... 162
Piney Alfonso 394, 396
Planell David..... 60
Ponce Jesús 58
Ponga Paula..... 37, 39, 41
Pons Ventura..... 56
Pottier Eugène..... 239
Prada Amancio.... 213, 214, 215, 216, 367, 377, 379
Prieto Joaquín 251
Prieto Vicente 432
Primo de Rivera José Antonio 240, 257
Proudhon Pierre Joseph 238, 239
Puebla Xavi..... 424
Puerto Gabriel (del) 95, 160, 161, 167, 168, 362
Puig Antich Salvador..... 248, 249, 250

Q

Querejeta Gracia 32, 424
Quesada Juan Diego..... 216
Quiñones Daniel 433
Quintana Ángel 13, 14, 15, 16, 52, 67, 425, 426
Quirós José Antonio..... 32, 56

R

Rabatel Alain 345
Ragon Michel..... 240
Ramírez José 31, 44, 45, 46, 160, 161

Rancière Jacques 115, 116, 117, 120, 121, 167, 240, 425

Rebollo Javier 61

Regueiro Francisco 33, 41

Renes Víctor 274

Resnais Alain 349

Reverson Alberto 375

Revert Jordi 434

Riambau Esteve 64, 170

Rincón Ana María 160, 161

Ríos Pere 212

Riva Emmanuelle 115

Robles Carmen 159

Robles Manuel 130, 401

Roca Eulogio 172, 173, 178, 179, 339, 418

Rodríguez Alberto 32, 57, 58, 60

Rodríguez Víctor 182, 185

Rodríguez Zapatero José Luis 94, 211, 306

Ron Gustavo 61

Rosales Jaime 59, 425

Rouch Jean 349, 378

Ruesga Sandra 65

Ruiz Barrachina Emilio 424

Ruiz-Gallardón Alberto 94, 96, 97, 204

Rusiñol Pere 212

S

Saadia Dany 59

Saavedra David 141, 393, 394, 395

Sabini Demian 33

Salas Luis 162, 168

Samper Carmen 401, 405

San Mateo Josetxo 60

Sánchez Alfonso 424

Sánchez Josefa 172, 179, 340

Sánchez León Pablo 267, 274

Sánchez Mazas Rafael 43

Sánchez-Biosca Vicente 14, 351, 352

Saramago José 69, 93, 183, 185, 241, 320, 373

Schifano Laurence 47

Scorsese Martin 46

Seguí Mateu 27, 75, 76, 172, 340, 344, 428

Seguin Jean-Claude 12, 33, 49

Sembrero Ignacio 189

Sennett Richard 390

Serres Alexandre 281

Simancas Rafael 94

Singaravélou Pierre 230, 231, 312

Smith Adam 209, 210

Socorro María 172, 176, 178, 418

Solana Javier 95

Soler Llorenç 13, 56

Somalo Ruth 65

Sommier Isabelle 17

Sorlin Pierre 361

Soto Carmen 277, 278, 401, 405

Spizzo Jean 47, 48, 49

Stern Nicolas 29

Sturges Preston 46

T

Taberna Helena 56, 323

Távora Pilar 61

Terrasa Jacques 37, 38, 39

Terray Emmanuel 235, 236

Teruel Ana 212

Thibaudeau Pascale 12, 13

Todorov Tzvetan 324

Torreiro Casimiro 37, 39, 41, 64, 220

Torreiro Mirito 170, 190

Torres Marilyn 53

Tosar Luis 54

Tracy Spencer 77

Tranche Rafael R. 351, 352

Türschmann Jörg 33

Tussell Javier 206, 207, 208

Tylski Alexandre 361

U

Ulloa David 59

Ulloa Tristán 59

V

Valero Vicente 75, 76, 78, 172, 344

Van der Keuken Johan 378

Varda Agnès 378
 Vázquez María..... 54
 Vega Paz 88, 89, 92
 Velázquez Cándido 188, 189
 Velázquez Diego..... 415
 Vélez Federico 366, 401
 Ventura Pere Joan 16, 22, 64, 69, 103, 104, 179,
 182, 185, 189, 190, 194, 201, 202, 221, 241,
 428, 429, 431, 433
 Vera Gerardo..... 56
 Vertov Dziga..... 378
 Vidor Charles..... 43
 Vilarós Teresa M. 244
 Villalonga Juan 104, 208

W

Wallovits Julio 33, 57
 Weinrichter Antonio 16
 Wilhelmi Gonzalo..... 244
 Wiseman Frederick 349
 Wittgenstein Ludwig..... 111

Z

Zafra Díaz Juan Manuel..... 188
 Zambrano Benito 13, 56
 Zapico Alejandro . 16, 22, 23, 27, 39, 40, 41, 65, 83,
 85, 86, 93, 106, 109, 124, 125, 141, 142, 145,
 148, 149, 150, 151, 153, 221, 232, 245, 321,
 322, 423
 Zavattini Cesare 45