

## Vers le néant ?

L'École de Barcelone et l'esthétique du vide

Jean-Paul Aubert

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/23>

DOI : 10.4000/narratologie.23

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

### Référence électronique

Jean-Paul Aubert, « Vers le néant ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/23> ; DOI : 10.4000/narratologie.23

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Vers le néant ?

L'École de Barcelone et l'esthétique du vide

Jean-Paul Aubert

---

1 <sup>1</sup> Pour Roland Barthes, « le discontinu est le statut fondamental de toute communication »

<sup>2</sup>. Raconter, c'est donc relier et ordonner ce qui est par nature fragmentaire. La dynamique du récit conventionnel est une quête de cohérence qui se fonde sur la recherche d'un équilibre fragile entre la dispersion et la cohésion, entre la fragmentation et l'unicité. Paul Ricoeur nous rappelle combien l'assemblage des actions accomplies conditionne la mise en intrigue et, par voie de conséquence, l'existence même du récit : « La mise en intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire « complète et entière », ayant commencement milieu et fin »<sup>3</sup>. Dans le cinéma dit « classique », tel qu'il s'impose à Hollywood à partir des années vingt, la continuité du récit et de la mise en intrigue sont garanties par la logique de l'action, la permanence d'un personnage principal ou les règles académiques du raccord. C'est un cinéma qui souscrit aux exigences du « lisible » selon le terme que Roland Barthes utilise pour évoquer le fantasme de continuité et de complétude qui habite le récit classique :

Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du lisible, comme si une peur obsessionnelle le saisissait : celle d'omettre la jointure. C'est la peur de l'oubli qui engendre l'apparence d'une logique des actions : les termes et leur liaison sont posés (inventés) de façon à se joindre, à se redoubler, à créer une liaison de continu. Le plein génère le dessin qui est censé l'exprimer et le dessin appelle le complément, le coloriage : on dirait que le lisible à horreur du vide

<sup>4</sup>.

2 Pourtant, cette orthodoxie est régulièrement contestée par des mouvements avant-gardistes qui prônent la subversion du récit et sa déconstruction. Le surréalisme dans l'entre-deux guerre, les cinémas de la modernité, à partir des années cinquante pensent la discontinuité. Ils se plaisent à introduire des fractures au sein de la coulée narrative, à briser la logique du récit, à éprouver l'expérience déconcertante de la déliaison, recherchant en définitive du vide là où le récit classique s'efforce de n'offrir que du plein.

3 Directement en prise avec cette modernité, le courant qui nous intéresse ici éclot dans la Catalogne des années soixante. L'École de Barcelone (le terme École ne doit pas être pris

au pied de la lettre) fédère de jeunes cinéastes au nombre desquels figurent Vicente Aranda, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva et d'autres. Ce mouvement éphémère naît au milieu de la décennie et s'éteint pratiquement avec elle, laissant le souvenir d'une quarantaine d'œuvres déconcertantes et parfois hermétiques. L'évocation de ce courant d'avant-garde est pour nous l'occasion d'examiner une variante d'une pratique d'écriture fondée sur la discontinuité ou sur « une esthétique du vide », selon une expression que nous empruntons à José Moure<sup>5</sup>. Mais c'est aussi la posture éthique induite par la décomposition et la dispersion du récit que nous souhaiterions interroger. Car si l'esthétique du plein semble pouvoir être rattachée à cette illusion rassurante, héritée du cartésianisme, d'un savoir continu et complet, quelles visions du monde et des arts se dégagent de ce saut dans le vide auquel nous invite l'École de Barcelone ?

### Une narration lacunaire

- 4 De mille façons différentes, les films de l'École de Barcelone invitent les spectateurs à faire l'expérience de la vacuité. Voyons le décor de *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), un espace incertain fait de ruelles sinistres et désertes, de friches industrielles, de terrains vagues, comme autant de signes d'un monde en déshérence promis à la destruction<sup>6</sup>. Dans *Umbracle* (Pere Portabella, 1971), Pere Portabella promène sa caméra dans un musée d'histoire naturelle désert, puis dans des rues dépourvues de caractères et sans vie. Suivons l'errance des personnages, somnambules dans la ville. Dans *Fata Morgana*, un être dont l'identité se résume aux initiales J-J, en parcourt la géographie sans raison apparente, du nord au sud, d'est en ouest. Dans *Cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1965), un individu pourchassé par des gangsters y recherche un refuge introuvable. *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966) enregistre la dérive d'un couple qui se perd dans le sombre labyrinthe du *barrio chino* barcelonais. *Umbracle* met en scène les déambulations solitaires de Christopher Lee, étrange figure fantomatique comme échappée de quelques films fantastiques. Mais, laissons ces êtres à l'état civil incomplet, condamnés à l'inaction et évoluant dans des non-lieux, en des temps indéterminés pour nous intéresser aux brèches subtiles qui s'ouvrent au sein même de la narration, aux trouées inattendues qui contredisent l'apparente fluidité du continuum d'images.
- 5 Dès la séquence d'ouverture de *Fata Morgana*, film souvent considéré comme le manifeste inaugural de l'École de Barcelone, la discontinuité s'annonce. L'emprunt à la bande dessinée, un mode d'expression qui dans son essence même repose sur le principe de discontinuité, laisse présager une narration fondamentalement lacunaire. Une succession de cinq vignettes dessinées par Pelayo Izquierdo met en scène J-J, un jeune inspecteur de police et son chef. Selon la tradition de la bande dessinée, commentaires et dialogues figurent dans des phylactères :
- « L'agent J-J avait été appelé par son chef. »  
 « Acceptez vous cette mission ? »  
 « Elle m'intéresse. Je l'accepte. »  
 « Tenez. Vous pouvez en avoir besoin. Souvenez-vous de la consigne. »  
 « J'accomplirai mon devoir<sup>7</sup>. »
- 6 Les images et les textes omettent à dessein les informations essentielles. À ce stade, le spectateur ignore totalement la nature de la mission qui vient d'être proposée à J-J, de même qu'il ne sait rien des consignes que ce dernier est prié de respecter. Tels sont les premiers instants d'un récit qui ne se livrera que par bribes incomplètes. Le vide s'y révèle d'emblée comme un manque ou comme une perte.

- 7 La présence de vignettes de bande dessinée dès la séquence inaugurale du film plaide, par ailleurs, pour une hétérogénéité qui sera la marque de fabrique de l'École de Barcelone. Le tissu narratif devient un puzzle aux pièces éparpillées. La matière filmique s'enrichit de nombreux emprunts à la publicité, à la presse écrite, à la photographie. Se met en place une esthétique fondée sur le collage qui dans la pratique cinématographique se traduit par l'insert de plans de photographies (*Fata Morgana*, *Biotaxia* –José María Nunes, 1967–, *Dante no es únicamente severo* –Jacinto Esteva et Joaquín Jordá, 1967–) d'annonces publicitaires (*Fata Morgana*), d'affiches de films (*Dante no es únicamente severo*) de coupures de presse (du journal barcelonais *La Vanguardia* dans *Dante no es únicamente severo*, de *Paris Match* dans *Sexperiencias* –José María Nunes, 1968–), l'alternance du noir et blanc et de la couleur (*Miró l'altre* de Pere Portabella, 1969) ou la juxtaposition de bouts de pellicules empruntés à d'autres films et remontés sur un mode aléatoire. C'est sur ce dernier principe que se fonde José María Nunes pour réaliser *Sexperiencias*, un agencement des chutes de son film précédent, *Biotaxia*, et de morceaux de pellicule périmée. Pere Portabella, cinéaste proche de l'École de Barcelone bien qu'ayant toujours contesté son appartenance au mouvement, généralise cette pratique de l'emprunt. En 1970, il réalise *Cuadecuc Vampir* à partir de séquences de *El Conde Drácula* de Jesús Franco qu'il associe à des images réalisées au cours du tournage. Si *Cuadecuc Vampir* invente le making-off, *No compteu amb els dits/No contéis con los dedos*, du même auteur (1967), inaugure l'expérience du zapping. Le spectateur voit défiler sous ses yeux une série d'annonces publicitaires dont la succession semble ne répondre à aucun critère logique. De la même façon, *Nocturno 29* (1968) propose une narration fragmentée basée sur la juxtaposition d'images d'origines les plus diverses. Le court-métrage *Aidez l'Espagne* (*Miró 1937*) (premier volet d'un triptyque en hommage à Joan Miró), est un montage de gravures de la « Série Barcelone » réalisée par le peintre catalan en 1940 et de matériel documentaire tourné durant la guerre civile et en provenance de la Cinémathèque Française. *Umbracle* (long-métrage, il est vrai plus tardif) est structuré comme un collage d'extraits de films. C'est ainsi que par le jeu d'un montage à la fois saugrenu et ironique, un fragment de *El frente infinito* de Pedro Lazaga (1956) paradigme de l'idéologie franquiste côtoie les images d'un abattoir de poulets ainsi que des séquences tirées de films de Buster Keaton ou de Charlie Chaplin.
- 8 Par sa conception, l'ambitieux projet qui débouche sur la réalisation des films *Dante no es únicamente severo* et *No contéis con los dedos* de Pere Portabella et *Circles* (1966, de Ricardo Bofill) semblait prendre pour modèle l'esthétique du patchwork. À l'origine, la maison de production indépendante Filmscontacto s'était associée à Tibidabo films pour mener à bien la réalisation de quatre courts-métrages qui, une fois réunis, constitueraient une sorte de vitrine du savoir-faire et de l'esthétique de l'École de Barcelone. Cette réunion de courts-métrages n'était pas sans rappeler une pratique déjà exploitée par la Nouvelle Vague<sup>8</sup>. *Carmen* devait être réalisé par Pere Portabella, *Las cinco caras del cubo* par Ricardo Bofill, *+x-y La Cenicienta* par Jacinto Esteva et *Una historia vertical* par Joaquín Jordá. Mais le projet collectif ne résista pas aux passions individuelles. *Carmen* et *Las cinco caras del cubo* devinrent des films autonomes sous les titres de *No contéis con los dedos* et *Circles*, *+x-y La Cenicienta* et *Una historia vertical* furent réunis au sein d'un seul film, *Dante no es únicamente severo*. De sorte que les aléas de la production et les relations tumultueuses entre les participants au projet initial donnèrent naissance à des associations et des dissociations inattendues.

- 9 On n'en finirait pas d'énumérer les modalités du collage : collisions d'images, montages de dialogues parfois sans queue ni tête où viennent se greffer de nombreuses citations, discours polyphoniques, bric-à-brac de sons, pots pourris musicaux, rencontres de timbres de voix et d'accents les plus divers grâce à la présence d'actrices et d'acteurs venus de pays voisins. Le collage devient une pratique impérative qui généralise la déliaison et impose au spectateur l'expérience déroutante du manque.
- 10 La rencontre dissonante de fragments d'images et de son exprime une passion pour l'interstice, pour l'entre-deux qui conduit les cinéastes de l'École de Barcelone à systématiser le faux raccord, comme autant de failles dans le récit. Dans *No contéis con los dedos* comme dans *Nocturno 29*, Pere Portabella renonce totalement à relier les séquences les unes aux autres et s'émancipe totalement des règles académiques du raccord-regard, du raccord-mouvement ou du raccord dans l'axe. Le champ-contre champ, habituel garant de la continuité narrative, est presque systématiquement nié. Un exemple parmi tant d'autre de cette pratique nous est fourni par une séquence de *Nocturno 29* qui montre une jeune femme au volant de sa voiture. Le contre-champ sensé dévoiler ce que voit la jeune femme n'est à aucun moment compatible avec la direction du regard. Le raccord de plan à plan est également aberrant au regard de l'orthodoxie du montage si l'on considère que le véhicule entre et sort du champ par le même côté du cadre.
- 11 Dans *Cuadecuc Vampir*, Pere Portabella semble vouloir éprouver ce qui dans la matérialité même de la pellicule relève du discontinu. L'expression « cua de cuc » désigne la portion de pellicule laissée vierge à l'extrémité de chaque bobine. Elle rappelle la matière dont est fait un film : une succession de photogrammes séparés par du noir. La continuité que perçoit le spectateur n'est due qu'à la vitesse de projection de la pellicule et à la loi de la persistance rétinienne. C'est dire si, dès son titre, *Cuadecuc Vampir* entend retenir l'essence discontinue de la matière cinématographique.
- 12 Dans la pratique du collage, dans la diachronie image-son, dans l'usage répété du faux raccord, on reconnaît sans peine l'influence de la Nouvelle Vague. L'École de Barcelone redécouvre des modalités de montage et de mixage qui avaient été expérimentées quelques années auparavant dans des films tels que *À bout de souffle* (1959) ou *Pierrot le fou* (1965). Ce sont ces mêmes films qui avaient inspiré à Gilles Deleuze un commentaire qui pourrait tout aussi bien s'appliquer aux expérimentations cinématographiques décrites à l'instant :
- Ce qui compte, c'est [...] l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. La force de Godard, ce n'est pas seulement d'utiliser ce mode de construction dans toute son œuvre (constructivisme), mais d'en faire une méthode sur laquelle le cinéma doit s'interroger en même temps qu'il l'utilise.  
[...]  
Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparition, comme disent les physiciens [...]».
- 13 Fidèle à cette démarche que décrypte Gilles Deleuze, le cinéma de l'École de Barcelone, fondamentalement infra narratif, fonctionne selon sur un principe de succession à l'opposé d'un cinéma narratif respectueux du principe de transformation. Un cinéma sans intrigue ou des « histoires sans arguments », comme le proclame Pere Portabella :
- J'essaie de faire un cinéma non narratif, je détruis volontairement l'anecdote pour que le thème, le sens, soit mis en valeur avec plus de force<sup>10</sup>.

- 14 Aranda voit également dans ce refus de l'argument la marque distinctive de l'avant-gardisme :

*Fata Morgana* était et reste à mes yeux un film d'avant garde. La formule simplificatrice y auto-médicinale qui a servi d'alibi consistait à peu près à se dire ceci : prenons une série d'éléments dont la popularité est admise, comme la bande dessinée, l'homme invisible, King-Kong, le docteur Mabuse, le bon garçon, la femme désirée, la peur de l'apocalypse, les prémonitions, les pulsions meurtrières, le fétichisme, la beauté, le mal, le sacrifice amoureux, la victime, le bourreau,... et – cet aspect était essentiel- mélangeons-les de telle façon que cela ne réponde à aucune forme de narration consécutive, homogène et traditionnelle. En définitive, *Fata Morgana* devait être dépourvu d'argument<sup>11</sup>.

- 15 La défiance à l'égard du récit comme manifestation d'une continuité inscrit clairement l'École de Barcelone dans ce que José Moure, évoquant les principales expériences esthétiques des années soixante et soixante-dix nomme une « esthétique du vide » : Comme l'avait fait avant lui Gilles Deleuze, José Moure décrit des cinématographies « qui s'absorbent dans l'insondable bégaiement et inévidence du monde en deuil d'essence : cinémas de l'état minimal, du peu de matière fictionnelle, ayant partie liée avec une certaine forme de lenteur, de durée et de dénuement, exploitant les temps morts ou faibles (temps d'inaction et de silence) et en prise directe avec la résistance obtuse au réel ; cinémas de la raréfaction, de la déflation visuelle, narrative et dramatique, qui mettent en scène un monde déshabité où l'événement ne prend pas, décor désaffecté de trajectoires erratiques, d'attentes sans fin ni but, d'histoires « négatives » dont on ne recueille que les ratages, les traces ou la seule virtualité ; [...]»<sup>12</sup>.
- 16 En succombant à une tentation du vide qui habite le cinéma de la Nouvelle Vague, l'École de Barcelone prend part au débat fondamental qui oppose les tenants d'une œuvre d'art organique (dans laquelle chacune des pièces ne prend sens que par rapport à l'ensemble dont elle est une composante) aux partisans de l'œuvre d'art inorganique (dans laquelle chacune des pièces a conquis son autonomie de sorte que la compréhension de l'ensemble est soumise à l'appréhension du processus de construction). À l'unité organique de ce que Gilles Deleuze nomme l'image-mouvement, elle préfère l'inorganique de ce que le philosophe appelle l'image-temps, et ce faisant elle rejoint ce courant de la modernité qui a traversé le siècle, et dans lequel on reconnaît sans peine le cubisme, la musique « dodécaphonique », le surréalisme, le cinéma formaliste, etc.

### Crise du vouloir dire

- 17 La crise de l'image-mouvement induit une posture éthique. Elle n'est pas étrangère à un renoncement au discours impérieux, ordonnateur d'une perception univoque. L'éclatement de l'unité du récit en une myriade de fragments épars, de même que la réfutation des liens logiques entre situation et action<sup>13</sup> sont les signes d'une crise générale du vouloir dire. L'auteur ne veut plus, ne peut plus assumer la fonction du prescripteur autoritaire. C'est au récepteur de l'œuvre qu'il incombe désormais de construire le chaînon manquant permettant de relier des fragments dissociés, c'est à lui qu'il revient de donner du sens à un message qui cultive son ambiguïté. L'École de Barcelone entend dès lors instaurer avec ses spectateurs une relation fondée sur la liberté réciproque<sup>14</sup>. Pere Portabella écrit :

J'estime qu'une œuvre ne doit pas être univoque, elle doit être ambiguë dans son exposition, elle doit être une provocation susceptible d'engager un processus et de stimuler une réponse du spectateur<sup>15</sup>.

- 18 Le prologue au scénario de *No contéis con los dedos* que lui-même et Joan Brossa rédigent en 1968 confirme ce parti pris :

La succession enchaînée ou suite d'images-séquences formera un bloc au sein du film. Film qui, précisément, se fonde les « suggestions » qu'elles seront susceptibles de provoquer chez le spectateur du fait de la mise en relation d'images et de choses qui, en apparence, demeurent isolées et sans lien les unes avec les autres. L'« histoire » dans ce film naît du tissage de ces liens et de l'intention et du sens qu'ils suggèrent<sup>16</sup>.

- 19 Installée au seuil du film *Fata Morgana*, acte inaugural en quelque sorte, la succession de vignettes que nous évoquions précédemment a pour ainsi dire une valeur de contrat de lecture. Elle instaure d'emblée entre l'instance créatrice et le spectateur une relation fondée sur la collaboration. « Je considérais que n'importe quel lecteur de bande dessinée est à même de deviner ce qui se passe entre une vignette et la suivante car la continuité est rompue. » déclarera Vicente Aranda des années plus tard en manière de justification<sup>17</sup>. L'espace qui sépare chaque vignette est donc une liberté accordée au spectateur. A lui de s'en saisir. L'expérience originale menée à l'occasion de la sortie en salles du film vaut encore pour preuve de cette nouvelle donne dans les relations que l'auteur entend instaurer avec les récepteurs de son œuvre. Un carton remis au spectateur l'invite à interroger le réalisateur sur tel ou tel aspect du film, comme s'il convenait de familiariser le public avec cette liberté nouvelle. Un souci pédagogique que partage l'auteur de *Dante no es únicamente severo*. Le spectateur a la surprise d'entendre une voix-off masculine l'inviter à une surprenante gymnastique de l'esprit :

A partir d'une image, on peut inventer une histoire. Ensuite les idées s'écoulent. C'est comme une gymnastique (à l'image, un homme accomplit des mouvements de gymnastique) : un, deux, trois, aspiration, un, deux, trois, respiration. Nous ne sommes pas tous à rechercher sans cesse des formes de liberté [...]<sup>18</sup>.

- 20 Le cinéma devient un outil didactique, le film se fait manuel d'utilisation, sensé permettre au spectateur de mieux jouir de sa liberté nouvelle.
- 21 La coïncidence entre les pratiques d'écritures mises en œuvre par les cinéastes de l'École de Barcelone et les réflexions menées en Italie autour de Umberto Eco et du Groupe 63 ne sont évidemment pas fortuites. En 1962, Umberto Eco publie *L'œuvre ouverte*. Il y définit l'œuvre d'art comme « un message fondamentalement ambigu » et fait de l'indéterminé une catégorie du savoir<sup>19</sup>. À la poétique de l'univoque et du nécessaire, transposition d'une société impériale et théocratique, il oppose la poétique de l'œuvre ouverte dont il énumère les multiples variations dans la poésie symboliste de Verlaine et de Mallarmé, dans la production littéraire de Franz Kafka ou dans la musique sérielle :

Le fait que dans une structure musicale ne soit pas nécessairement déterminée la succession, le fait même que dans la musique sérielle déjà il n'existe plus de centre tonal permettant de déduire à partir des prémisses les mouvements successifs du discours, tout cela répond à une crise du principe de causalité. La logique « à deux valeurs » (l'opposition classique entre le *vrai* et le *faux*, entre un fait et sa contradiction) n'est plus l'unique instrument possible de connaissance, et l'on voit apparaître des logiques à plusieurs valeurs pour lesquelles l'*indéterminé*, par exemple, est une catégorie du savoir : dans ce contexte culturel surgit une poétique nouvelle où l'œuvre d'art n'est plus dotée d'une fin nécessaire et prévisible ; où la liberté de l'interprète devient une forme de cette même *discontinuité* qui, pour la physique moderne, représente non plus le mouvement de l'échec mais la situation inévitable et foncière, du moins au niveau intra-atomique<sup>20</sup>. »

22 Indistinction du vrai et du faux, valeur de l'indéterminé et de l'indécidable, liberté d'interprétation, discontinuité : sous la plume d'Umberto Eco sont théorisés les concepts que les cinéastes de l'École de Barcelone s'efforceront de faire vivre dans leurs œuvres. La venue à Barcelone des architectes, cinéastes, écrivains, éditeurs, critiques, théoriciens, du Groupe 63 est, à cet égard, sans doute décisive. Román Gubern se souvient de l'impact que put avoir sur la création barcelonaise la rencontre avec le Groupe 63 :

« [...] la venue du Gruppo 63, qui coïncide avec les débuts de l'École de Communication et de Design, Eina, fut extrêmement importante. Avec les Italiens, nous nous sommes rendu compte de l'écart, du vide qu'il y avait concernant des thèmes comme le structuralisme, la sémiotique, l'anthropologie culturelle et se crée un séminaire d'esthétique où même Roland Barthes a prononcé une conférence. Y participaient également Ferrater, Castellet, Gasca... De même, des maisons d'éditions comme Lumen, Seix Barral, Ediciones 62... commencent à publier des livres sur le structuralisme, la sémiotique, l'anthropologie. De sorte que s'ouvrent des fenêtres. On ouvre les portes à la culture européenne contemporaine<sup>21</sup>. »

23 Dans ces mémoires, le cinéaste, théoricien et critique catalan écrit encore :

L'une des premières activités publique de l'Eina fut l'organisation d'un séminaire-colloque, au début du mois de février 1967, avec le Gruppo 63 qui réunissait des intellectuels italiens de l'envergure de Umberto Eco, Gillo Dorfles, Nanni Balestrini, Furio Colombo, etc. Le thème choisi pour notre débat était caractéristique de l'époque : art d'avant-garde et art engagé. Du côté espagnol participèrent Carlos Barral, Castellet, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, J.V. Foix, José Augustín Goytisolo, Cirici, Salvador Clotas, Gabriel Celaya, Tàpies, Ricardo Bofill, Óscar Tusquets, Federico Correa, Oriol Bohigas, Beatriz de Moura<sup>22</sup>...

24 On comprend alors l'enthousiasme de Román Gubern qui, en 1966, voit en *Fata Morgana* « l'un des exemples les plus intéressants (ou l'exemple le plus intéressant) et discutables de ce que Umberto Eco nomme l'« opera aperta », appliquée à notre cinéma<sup>23</sup>. »

25 Et Jesús García de Dueñas de renchérir : « Mais, nous nous trouvons en présence d'un film ouvert. Les interprétations peuvent être multiples, leur nombre pouvant être presque équivalent à celui des spectateurs qui verront le film<sup>24</sup>. »

26 Le « scriptible », ce qui peut être réécrit, l'emporte désormais sur le « lisible ». Tandis que le lisible signifie la passivité et la servitude du spectateur, le scriptible en fait un partenaire de la création et l'autorise à exercer pleinement sa liberté d'interprétation. Dans le contexte historique particulier qu'offre l'Espagne des années soixante, saturée de discours propagandistes univoques, l'intention subversive de la démarche adoptée par l'École de Barcelone ne fait guère de doute. Une démarche qui entre, par ailleurs, en résonance avec la réflexion développée par José María Castellet dans *La Hora del lector*<sup>25</sup>, un ouvrage publié en 1957, largement inspiré par la pensée sartrienne et qui connut alors une ample diffusion. Comment ne pas deviner dans les œuvres des cinéastes barcelonais l'écho de l'idée sartrienne (reprise par Castellet) selon laquelle « écrire, c'est faire appel au lecteur »<sup>26</sup> ?

### Vers le néant ?

27 L'École de Barcelone découvre ainsi dans la pensée d'Umberto Eco une heureuse conceptualisation de sa pratique artistique. Sans doute prend-elle également conscience du fait que sa démarche, à l'instar de celle qui guidait les poètes symbolistes ou les peintres cubistes, relève d'une quête esthétique et philosophique du réel. À cet égard, l'apparent chaos qui domine les films de l'École de Barcelone peut se lire comme une

transposition d'un monde que leurs auteurs jugent absurde et dérégulé. La poésie du coq à l'âne qui s'y déploie est un « signe du temps ». La structure chaotique de la narration fonctionne comme une traduction esthétique du désordre de la société ou de ce que le poète Felipe Benítez Reyes nomme dans un poème contemporain de l'École de Barcelone « l'incohérence du quotidien »<sup>27</sup>. D'où la revendication du « réalisme » que l'on peut lire à l'occasion sous la plume de membres de l'École de Barcelone<sup>28</sup>. Gonzalo Suárez, écrivain, cinéaste et co-scénariste de *Fata Morgana* écrit ainsi :

Je parts de la même optique réaliste qui caractérise mes livres. Le portrait de la société espagnole, ce sont les films que produise cette société. Je préfère réaliser un film moins descriptif et équivalent par transposition à une société à laquelle je ne peux me soustraire et qui m'est imposée<sup>29</sup>.

- 28 Mal évaluée par le public de l'époque ainsi d'ailleurs que par la censure, la dimension subversive des œuvres émanant de l'École de Barcelone, proviendrait alors de ce regard tantôt désabusé, tantôt angoissé qu'elles portent sur un monde irrationnel et chaotique d'où l'harmonie s'est absentée.
- 29 Par un effet de mimétisme, l'écriture cinématographique, dans ses dissonances et dans le fracas des images et des sons, reproduit la cacophonie du monde. Mais, la prise de conscience du désordre fondamental du monde place l'artiste devant sa propre incapacité à en saisir le sens. C'est alors que la crise du vouloir dire s'accompagne d'une crise du pouvoir dire.
- 30 Dans *Dante no es únicamente severo*, une voix-off lit un texte qui s'affiche sur l'écran :
- « Une série d'événements au cours desquels les gestes qui sont habituellement des conséquences deviennent des causes. Un exemple très simple : X ne lève pas son verre et ne boit pas parce qu'il a soif mais l'on présume que X a soif parce qu'il lève son verre et boit. A partir de cette première inversion qui altère l'habituelle cohérence et la continuité psychologique, les gestes sont revêtus d'ambiguïté. Et plus ils sont complexes, plus ils sont équivoques. La relation signifiant-signifié se démultiplie en une relation signifiant-signifiés dont la limite serait signifiant-infinité de signifiés ce qui équivaut à signifiant = 0 signifiés. 1<sup>ère</sup> conclusion : le geste le plus élémentaire peut être à l'origine d'une infinité de mondes parallèles. La mise en scène acquiert alors son véritable sens d'organisation et de choix de mondes. Seconde conclusion : mais si signifiant = 0 signifiés, on découvre l'impossibilité de la création<sup>30</sup>. »
- 31 Certes, le propos s'achève sur un éclat de rire. Mais dans ses derniers mots, perce une logique de destruction qui n'est pas loin de confiner au refus de créer. La tentation de l'écran noir ou blanc se fait plus précise encore dans la phrase qui vient en conclusion de *No contéis con los dedos* : « Et quand le projecteur s'éteindra, il ne restera plus qu'une toile blanche<sup>31</sup>. » Que s'efface la pellicule pour ne laisser la place qu'à l'écran immaculé ! Juan Amorós se souvient encore du travail sur le projet initial du film *Ditirambo* et du désir de Ricardo Bofill que « tout se déroule dans un espace blanc, sur une surface blanche qui devait être un cube. Ce qui le préoccupait le plus c'était de savoir comment on pourrait éliminer les ombres <sup>32</sup>. » Dans *Miró l'altre*, Pere Portabella propose à Joan Miró de peindre la façade de verre du très officiel Colegio de Arquitectura de Cataluña y Baleares puis de l'effacer sous les yeux des passants. Autant d'expériences limites où le vide resplendit sur l'écran comme l'ultime réponse au chaos du quotidien. Comme si le cinéma se sublimait dans un anéantissement de lui-même n'ayant plus à offrir, à la manière de Malevitch, qu'un carré blanc sur fond blanc.

## NOTES

1. Le texte que l'on va lire est le premier volet d'une réflexion qui s'est poursuivie dans le cadre d'une communication intitulée « Une poésie du coq à l'âne. L'École de Barcelone et la subversion du récit », présentée lors la Deuxième Biennale d'Iconographie Hispanique Contemporaine (Toulouse, les 13, 14 et 15 janvier 2005). Actes à paraître.
2. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Seuil, 1993, p. 1306.
3. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Esprit/Seuil, 1986, p. 13
4. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 112.
5. José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997.
6. Sur le décor de *Fata Morgana*, voir notre article « Un cinéma d'avant-garde, une ville : l'École de Barcelone », *La Ville, lieux et limites*, vol. 2, *Cahiers d'Etudes Romanes*, publication de l'Université de Provence, nouvelle série, n°12, 2005, pp. 130-143.
7. « El agente J.J. había sido llamado por su jefe. » / « ¿Puede usted aceptar o no esta misión ? » / « Me interesa. Acepto. » / « Tenga. Puede hacerle falta. Y recuerde la consigna. » / « Cumpliré con mi deber. »
8. Voir, par exemple *Les Plus belles escroqueries du monde* (1963) qui réunit des courts métrages signés de Hirimochi Horikawa, Roman Polanski, Ugo Gregoretti, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard ou *Paris vu par...* (1965) où se côtoient des œuvres brèves de Jean Pollet, Jean Rouch, Jean Douchet, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard et Claude Chabrol.
9. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 234.
10. « Intento un cine no narrativo, destruyo a propósito la anécdota para que el tema, el sentido se evidencie con más fuerza. »  
Marcelo Expósito (coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelone, Ediciones de la Mirada/Museum d'Art Contemporani de Barcelona, 2001, p. 271.
11. « *Fata Morgana* era, y creo que sigue siendo, una película de vanguardia. La fórmula simplificadora y automedicinal elegida para coartada consistía poco más o menos en decirse : cojamos una serie de elementos reconocidamente populares, como son los tebeos, el hombre invisible, el gorila king-kong, el doctor Mabuse, el chico bueno, la mujer deseada, el miedo apocalíptico, las premoniciones, la inclinación asesina, el fetichismo, la belleza, la maldad, el sacrificio amoroso, la víctima, el verdugo, etc..., y mezclémoslos de tal forma que sobre todo - y esto era fundamental - no responda a ningún tipo de narración consecutiva, homogénea y tradicional. En definitiva, *Fata Morgana* debía carecer de « argumento ».
12. José Moure, *op. cit.*, pp. 159-160.
13. Cf. Jean-Paul Aubert, « Une poésie du coq à l'âne. L'École de Barcelone et la crise du récit », article cité.
14. On sait que l'équivocité du discours était déjà au cœur du premier film réalisé par Vicente Aranda, *Brillante porvenir*. Mais, la censure, en coupant la dernière séquence du film, était parvenu à en ruiner les effets. Voir notre article : « *Brillante porvenir* de Vicente Aranda. L'équivocité du discours au service de la liberté individuelle », in Marc Marti (dir.), *La Voix narrative, Cahiers de Narratologie*, n°10, 2001, pp.103-111.
15. « Opino que la obra no ha de ser unívoca, debe ser ambigua, equívoca en su exposición, una provocación que abra un proceso y estimule una respuesta del espectador » Déclaration de Pere Portabella recueillie par Ramón Font pour la revue *Film Ideal*, n°208, 1969, citée par Marcelo Expósito (coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella, op. cit.*, p. 270.

16. « La sucesión encadenada o *suite* de estas imágenes-secuencias, formarán un bloque en el filme. Filme que, precisamente, se basa en las « sugerencias » que puedan provocar al espectador, al relacionar imágenes y cosas que, en apariencia, permanecen aisladas sin tener nada que ver. De establecer estas vinculaciones y de la intención y sentido en que se orienten, resulta la « historia » de este filme. »

Cité par Marcelo Expósito (coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, op. cit., p. 222.

17. « Yo veía que cualquier lector de cómic es capaz de adivinar lo que pasa entre una y otra viñeta porque la continuidad está rota. »

Entretien avec le réalisateur, in Jean-Paul Aubert, *Le Cinéma de Vicente Aranda. Etude des personnages*, Thèse de Doctorat, Université de Saint-Etienne, 1999, p. 462.

18. « A partir de una imagen se puede inventar una historia. Luego fluyen las ideas. Es como una gimnasia: uno, dos, tres, aspiración, uno, dos, tres, respiración. No todos andamos siempre buscando formas de libertad [...] »

19. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 9.

20. *Ibid.*, p. 30.

21. « [...] la llegada del Gruppo 63, que coincide con el inicio de la Escuela de Comunicación y Diseño Eina, fue sumamente importante. Con los italianos nos dimos cuenta de que existía un gran desfase, un gran vacío, en temas como el estructuralismo, la semiótica, la antropología cultural y se crea un seminario de estética en el que impartió conferencias hasta Roland Barthes. Allí estaban también Ferrater, Castellet, Gasca... Asimismo, editoriales como Lumen, Seix Barral, Ediciones 62... empiezan a publicar libros de estructuralismo, semiótica, antropología. De modo que se da una apertura de ventanas. Se abren las puertas a la cultura europea contemporánea. »

Román Gubern, propos recueillies par Oliva María Rubio in « La Gauche divine. Un espacio de libertad en un desierto cultural », *Gauche divine*, Barcelone, Lunwert Editores, 2000, p. 36.

22. « Una de las primeras actividades públicas de Eina fue la organización de un seminario-coloquio, a inicios de febrero de 1967, con el italiano Gruppo 63, en el que figuraban intelectuales del peso de Umberto Eco, Gillo Dorfles, Nanni Balestrini, Furio Colombo, etc. El tema elegido para nuestro debate era característico de la época : arte de vanguardia y arte comprometido. Por parte española participaron Carlos Barral, Castellet, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, J.V. Foix, José Agustín Goytisolo, Cirici, Salvador Clotas, Gabriel Celaya, Tàpies, Ricardo Bofill, Óscar Tusquets, Federico Correa, Oriol Bohigas, Beatriz de Moura... » Román Gubern, *Viaje de ida*, Barcelone, Anagrama, 1997, p. 170.

23. « uno de los ejemplos más interesantes (o el que más) a la par que discutibles de lo que llama Umberto Eco la « opera aperta », aplicada en nuestro cine. »

Román Gubern, « *Fata Morgana*, epifenómeno de una cultura en crisis », *Nuestro cine*, n°54, 1966, p. 7.

24. « Pero nos encontramos ante un film abierto. Las interpretaciones pueden ser múltiples, tantas, casi como posibles espectadores tenga la película. »

Jesus García de Dueñas, « A la hora de un realismo nuevo. *Fata Morgana*. Los fenómenos ciertos y los objetos », *Nuestro cine*, n°54, 1966, p. 13.

25. José María Castellet, *La Hora del lector*, Barcelone, Seix Barral, 1957.

26. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

27. Incoherencia de lo cotidiano / Relojes digitales, como lunas heladas, / Cámaras fotográficas y de video / Con su impecable aspecto de amuletos, / Televisores que reflejan imágenes de enfermos, de atletas, de asesinos / y ese charco de sangre en primer plano ; - ante ofertas de pilas de larga duración, / ante montones / de carretes de fotos que habrán de eternizar / el viaje a las islas, la mirada de un niño / o el desnudo furtivo de una mujer dormida ; / ante el escaparate de los fríos prodigios, / de pronto, por el azar de las analogías, / hay un hombre que ve / la sucesión de su memoria, episodios / de niebla confundidos / en cuerpos y en objetos que recubren / un pasillo sin fin, / al fondo del cristal que le refleja. / Y ve en ese cristal

imágenes borrosas / De unos coches que pasan, de una joven que pasa, / La intermitencia de un neón, los diligentes / Transeúntes que escapan de la lluvia : / Sombra en su propia sombra repetida ; / Y observa los relojes, / La altiva maquinaria rebajada / En un 20%, y prosigue su rumbo / Mientras otro curioso se detiene a mirar / Relojes digitales, y cámaras de video, y el reflejo / De su propia mirada en el cristal, / Y pone en hora exacta su reloj, / Para seguir después, / Cuando la lluvia cesa, su camino, / Con zapatos mojados y paraguas, / Por una calle comercial cada vez más desierta. / Felipe Benítez Reyes

28. Une revendication qu'il convient de replacer dans le contexte du débat qui oppose l'École de Barcelone aux tenants du réalisme social. Lire notre article : « Une poésie du coq-à-l'âne. L'École de Barcelone et la subversion du récit », article cité.

29. Yo parto del mismo enfoque realista de mis libros. El retrato de la sociedad española son las películas que hace esta sociedad. Prefiero hacer una película menos descriptiva y equivalente por transposición a una sociedad de la que no puedo sustraerme y que se me imponen Jos Oliver, « Gonzalo Suárez. Entrevista », *Film Ideal*, n°205-206-207, 1967-1969, p. 97.

30. « Una serie de acontecimientos donde los gestos, habitualmente consecuencias pasan a causas. Un ejemplo muy simple : X no levanta el vaso y bebe porque tenga sed, sino que tiene sed (presumiblemente) porque levanta el vaso y bebe. A partir de esta primera inversión, qui altera la habitual coherencia y continuidad psicológica, los gestos se visten de ambigüedad. Y cuando más complejos, más equívocos. La relación significante-significado se pluraliza en significante-significados, cuyo límite sería significante= infinidad de significados, lo que equivale a significante= 0 significados. 1era conclusión : el gesto más mínimo puede originar infinitos mundos paralelos. La mise en scène adquiere entonces su auténtico sentido de organización y elección de mundos. Segunda conclusión : pero si significante = 0 significados se descubre la imposibilidad de la creación ».

31. « Y cuando el proyector se apague no quedará más que el lienzo en blanco ».

32. « todo se desarrollase en un espacio blanco, en una superficie blanca que tenía que ser un cubo. Lo que más le preocupaba era cómo podríamos eliminar las sombras » Esteve Riambau, Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona : el cine de la « gauche divine »*, Barcelone, Anagrama, 1999 , p. 246.

## RÉSUMÉS

L'Etude du cinéma de l'École de Barcelone (groupe à l'existence éphémère qui apparaît dans l'Espagne des années soixante) offre l'occasion d'envisager la défiance des avant-gardes à l'égard du récit. La narration lacunaire dont l'École de Barcelone adopte le principe prend à rebours le récit traditionnel et sa quête de cohérence et de continuité. Elle invite le spectateur à faire l'expérience déconcertante de la déliaison et du vide. Une telle démarche engage une posture éthique. L'École de Barcelone met ses pas dans ceux d'une modernité qui entend s'écarter d'un discours autoritaire aliénateur et prétend faire du spectateur un partenaire de la création. Mais cette pratique subversive s'opère au risque d'un naufrage du sens et du constat définitif de l'impossibilité de créer.

## INDEX

**Mots-clés** : avant-garde, discontinuité, Ecole de Barcelone

## AUTEUR

**JEAN-PAUL AUBERT**

Centre de narratologie appliquée, Université de Nice Sophia Antipolis