

Entretien avec José Luis Guerín autour de *En construcción*¹

Bénédicte Brémard

Université de Bourgogne Franche-Comté

Question : *En construcción*, comme il est mentionné fugacement au début du film, est initialement un projet avec des étudiants de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone, en Master en Documentaire de Création. Tu intervenais dans cette formation pour encadrer leur projet de fin d'études : quelle était votre feuille de route initiale, vos impératifs (de durée du tournage et de durée du film par exemple), et comment êtes-vous parvenus à gérer ce cadre contraint ?

Réponse : En effet, le film est né d'une commande. Mais moi, je me fous qu'un film soit ou non une commande. Pour moi, la seule chose importante, c'est si l'on s'implique vraiment ou pas. Mais tous les sujets sont a priori intéressants, si l'on me donne la liberté pour les regarder comme je veux. La condition de départ est en effet de faire un film avec les élèves, et cela implique quelque chose de nouveau pour moi : le fait de tourner dans la ville où j'habitais —j'habitais Barcelone à cette période. Normalement, j'utilisais le cinéma un peu comme une forme de voyage. J'ai tourné mon premier film dans un petit village de Ségovie, le second dans un petit village d'Irlande, le troisième en Normandie, après *En construcción*, j'ai tourné en Alsace... etc. J'aime beaucoup l'idée de dire : « on va tourner un film et le tournage sera une expérience singulière, unique : ce n'est pas comme aller au bureau, travailler et revenir à la maison. On prend une équipe et on est obligé de vivre avec : les repérages, la localisation, l'endroit où l'on va tourner le film... Le film sera le résultat du « vivre avec » d'une équipe que l'on a choisie avec un espace. Cette idée de vivre une

1. Cet entretien a eu lieu sous la forme d'une rencontre publique qui s'est déroulée à l'Université de Bourgogne le 5 mars 2020, organisée par l'Équipe « Intime » (responsables : Marie-Odile Bernez et Cécile Iglesias) du Centre Interlangues-Laboratoire TIL EA 4182, avec le concours de l'UFR Langues et Communication et de l'Association Siglo XXI.

expérience exceptionnelle, c'était mon idée du cinéma jusqu'à *En construcción*, où j'ai été obligé de filmer dans ma ville. J'aimais aussi le voyage parce que le voyageur, à la différence du touriste, est capable de s'étonner de petites choses. Souvent, le plus intéressant dans les voyages, c'est qu'après, on reconsidère sa propre rue, son quotidien. Au départ, le budget était pas mal pour un film documentaire — surtout grâce au soutien d'Arte —. Mais je n'aurais jamais accepté si l'université avait imposé des critères précis par rapport au film. J'aime beaucoup avoir des commandes à condition d'avoir la liberté de les développer. Mais parfois les limites ou les contraintes sont intéressantes pour la création. S'il n'y a pas de limitations, s'il y a trop de liberté, on est perdu. En espagnol, on dit que le cerf-volant vole parce qu'il est attaché : s'il n'est pas attaché, il ne vole pas. C'est pour ça que Georges Perec s'imposait des restrictions, sinon il n'était pas capable d'écrire. Et il a écrit un roman sans utiliser une sorte de mots². Un peintre va choisir une toile, grande ou petite, et cela va déterminer sa façon de travailler. J'aime beaucoup l'idée que chaque film essaye de trouver quelque chose de nouveau que l'on ne peut pas répéter. L'avantage de travailler avec des élèves, qui sont devenus de très bons techniciens ou cinéastes, même si d'un côté ils n'ont pas l'expérience de techniciens vétérans, est qu'ils peuvent donner une chose très importante, unique : beaucoup de temps. Parce que les techniciens sont chers, très chers. Et avec les élèves, on peut entrer dans cette expérience, passer 3 ans, à vivre avec, pour faire le film. Et c'est la première fois que j'ai vraiment parlé avec mon équipe. Avant de faire ce film, j'étais un peu trop solitaire et un peu paranoïaque par rapport à l'équipe. J'avais peur des idées des autres, de perdre un peu la pureté. Là, avec les élèves, il y avait une complicité beaucoup plus riche qu'avec les techniciens avec lesquels je travaillais avant. On parlait énormément, ils m'ont proposé des idées que je trouvais très bonnes. J'ai vu que je ne perdais rien de ma personnalité en acceptant leurs idées. Par exemple, pendant le tournage et même avant, parfois les élèves allaient visiter les chantiers avec une petite caméra, ils prenaient des notes, et ensuite on se rencontrait, on discutait de leurs notes, et ils m'ont donné plein d'idées comme ça. L'idée des enfants qui jouent sur le chantier m'a été proposée par un des élèves qui a vu que pendant le week-end, quand les ouvriers n'étaient pas là, le chantier devenait un espace ludique pour les enfants.

Q : Tu alternes beaucoup fictions et documentaires, donc tu tournes aussi avec des acteurs professionnels : quelle est la différence de tourner avec des personnes dont le métier n'est pas d'être acteurs mais qui sont là à cause de leur propre métier (ouvrier, agent immobilier..) et qui n'ont pas cette expérience du cinéma ?

R : Pour moi c'est pareil, parce qu'il s'agit toujours de capturer un côté du vrai, de quelqu'un qui est un être humain et qui est en face de la caméra, que ce soit un comédien professionnel ou pas. Parfois, ce qui est compliqué avec les comédiens professionnels, c'est s'ils ont beaucoup de tics : on essaie alors d'ôter ce côté professionnel pour trouver une vérité qui les concerne de l'intérieur, comme êtres humains. Mais ce qui change surtout, c'est qu'avec un comédien professionnel ou si on joue une fiction, on invente des personnages, on peut dire n'importe quoi, on peut dire : « Bénédicte a tué quelqu'un » ; si tu dis ça dans un documentaire, c'est différent et ça peut créer des problèmes judiciaires. Si on fait un film documentaire, on doit considérer que le personnage qu'on est en train de créer — parce qu'il s'agit toujours de création, il faut parler de personnage, c'est très différent un être humain d'un personnage, et dans un documentaire il s'agit

2. Allusion à *La Disparition*, qui ne comporte aucun mot avec la lettre e.

toujours de personnages—, doit faire justice à une personne qui est là, qui existe. Je dis que c'est un personnage parce que dans la mesure où on prend une phrase, on enlève une autre phrase, on enregistre cet être humain dans cette situation et pas dans cette autre, on fait des choix, ces choix font la construction du personnage. Il y a des cinéastes qui font des documentaires qui sont très mauvais pour la création de documentaires, qui n'ont aucune sensibilité pour la création de personnages. Il y a d'autres documentaristes qui ont une très bonne sensibilité pour capturer le sens d'un personnage. Le personnage est un travail de synthèse, finalement, car un être humain est infini, plein de contradictions, d'ambiguïtés, de mystères. L'opération de cinéma passe toujours par faire une synthèse, vraisemblable et intéressante pour le personnage. À mon avis c'est surtout ça la différence : le rapport entre le personnage et la personne.

Q : Le film s'ouvre avec trois extraits en noir et blanc : comment as-tu connu ces films, plutôt rares, et comment as-tu eu l'idée d'ouvrir le film avec ces extraits ?

R : Quand je commence un film, j'essaie de tout savoir sur la matière que je vais prendre. Au début, je ne savais rien sur la construction. J'ai commencé à lire des livres d'architectes, à m'intéresser au quartier où l'on allait tourner. François Truffaut disait qu'un cinéaste doit tout savoir. Au moins, dans la matière qui nous concerne, on essaie de tout savoir. On est curieux de tout quand on commence à faire un film et on se demande : qui, avant moi, a filmé dans ce même espace ? On a fait un travail de recherches et j'étais très étonné parce qu'il n'y avait presque pas d'images de ce quartier. Et je me suis dit : c'est tragique, ce quartier peut disparaître. Il y avait un travail photographique, mais très peu d'images de cinéma. Il y avait un film français, très intéressant, de Julien Duvivier, qui s'appelle *La bandera*, où il avait reconstruit, dans les studios de Nice, je crois, le *barrio chino*. Le *Barrio chino* représente aussi, chez certains écrivains français, notamment Jean Genet, le mythe d'un quartier très canaille. Genet passait ses soirées, à l'époque où il écrivait *Le Journal d'un voleur*, dans un cabaret qui s'appelle *La criolla*, où il se travestissait en femme et se prostituait. Ce cabaret est reconstruit dans le film de fiction de Duvivier. Par contre, il y avait très peu d'images d'archives sur ce quartier. Donc j'ai cherché, j'ai trouvé différents matériaux, quelques images d'un film amateur en 16 mm, d'autres d'un film professionnel en 35 mm, et j'ai fait un travail de synthèse pour dire ce qu'est ce quartier. J'ai montré les cheminées qui nous rappellent l'origine ouvrière du quartier. Il y a aussi le marin qui nous rappelle la morphologie du quartier portuaire : et là où il y avait des marins, il y avait aussi des prostituées pour les marins. Et cette vie un peu canaille avec les cabarets, on peut la voir dans les images d'archives. Et comme point de départ, je me demande : qu'est-ce qui va se passer, maintenant, avec cette réalité ? Et peu à peu, le dernier marin —Antonio— est apparu sur le tournage, ainsi qu'une jeune prostituée, comme l'héritage crépusculaire de cette réalité que l'on voyait d'abord dans les images d'archives.

Q : Pour revenir sur quelques séquences du film, on pourrait aborder un passage où le réel s'invite et devient très imaginaire puisqu'au milieu de la construction vont apparaître des ossements humains. Ici, on se rend compte que l'imprévu s'invite sur le tournage et que c'est une réalité mais que cela peut être plusieurs réalités : cela devient l'histoire que chacun va raconter ou se raconter autour de cette découverte, et au bout du compte, à part un petit extrait des informations télévisées qui précisent ce qu'est cette découverte, on a l'impression que ça n'a pas tant d'importance de savoir si ce sont des corps romains, ou d'une autre époque, que de voir comment chacun va s'approprier l'histoire.

R : Exactement. Ce qui nous intéresse ici ce ne sont pas les corps romains, ce sont les corps des voisins, les habitants du quartier. À partir d'un certain moment, je cesse de jouer avec le champ/contrechamp : les morts/les habitants, et je reste avec les habitants. La matière de mon film, c'est vous. Et je pense que c'est un bon portrait du quartier, et je dirais même de mon pays. On peut reconnaître une vie populaire, qui malheureusement est en train de disparaître. C'est peut-être le conflit central, le drame du film, un drame qu'on peut reconnaître dans toutes les grandes villes européennes : la disparition de la vie populaire. Les gens qui parlent comme ça dans la rue, les enfants, les vieux, tous, c'est ce genre de scène de rue qui est en train de disparaître avec la nouvelle ville. La nouvelle ville, avec le commerce global, va créer un autre espace où c'est impossible qu'existent cette vie populaire, ces personnages. Après avoir filmé cette séquence, je pensais que le film devait finir en regardant la nouvelle morphologie humaine des nouveaux voisins. C'est un profil très différent. Et donc j'ai pensé qu'on allait traiter le film un peu comme un film de colons. On appelait cette séquence les habitants morts — parce que les Romains sont les premiers habitants du quartier— mais les habitants que l'on voit ici aussi vont mourir, c'est-à-dire qu'ils vont disparaître dans la nouvelle ville, il y a une tendance à emmener toute la vie populaire vers la périphérie. C'est un peu une idée dont j'ignore si elle est originaire de France mais en tout cas dans le Paris d'Hausmann, dans les théories hygiénistes par rapport à la ville, il y a une pensée dont l'une des conséquences est la transformation de ce quartier.

Q : Ce passage avec les squelettes semble aussi toucher des questions de vie ou de mort qui vont au-delà des questions sociales; dans ce passage qui n'est plus en champ/contrechamp, est-ce que tout est vraiment pris sur le vif?

R : Oui, c'est la séquence où je suis le moins intervenu. Il y a toujours de petites interventions, mais dans cette séquence, l'intervention essentielle est d'avoir fait un trou dans la toile pour que les habitants puissent regarder. En deux jours, ce trou s'est agrandi et a finalement disparu ! Mon geste, comme cinéaste, a été de provoquer ce petit trou. Ce que j'ai trouvé intéressant ici, c'est ce que ça me permettait de connaître l'imaginaire des voisins. J'ai découvert à travers cette séquence l'importance de ce qu'on dit face à un crâne —Shakespeare le sait bien³—, cela nous touche très profondément. C'est très différent d'un cadavre avec identité, qui peut provoquer de la peur, ou autre, mais comme c'est un crâne, un squelette dépouillé d'identité, il joue toujours le rôle d'un miroir de la condition humaine. Quand on écoute ce que disent les enfants qui découvrent cette image pour la première fois, quand on voit la sensibilité de personnes âgées face à cette image, qu'on voit des musulmans, des chrétiens, on voit les imaginaires du passé, roman, catalan, gothique, toute cette somme d'imaginaires sur le passé, sur la mémoire historique; la guerre civile est présente aussi, les nouvelles du JT sont présentes aussi à travers l'allusion à l'ethnocide... On voit les habitants, et pour moi c'est un privilège, car je me posais la question : ce quartier va être transformé, et qu'est-ce que c'est, un quartier ? Et j'ai vu que le quartier c'est ça : qu'il ne s'agit pas de filmer les façades des maisons, des architectures, mais que la somme de cette quantité de voix te donne l'image la plus juste du quartier. Un quartier, c'est les gens qui l'habitent. C'est ça qui m'intéressait et c'est ça qui, à mon avis, peut rendre le film universel. Parfois, pendant le tournage, des associations de voisins venaient me voir pour me dire : José Luis, on est en train de détruire cette façade avec une grande valeur patrimoniale, tu dois filmer ça. Mais ça, ce n'est pas mon film. Et

3. Allusion à *Hamlet*.

peut-être que c'est l'une des différences les plus importantes entre le documentaire de télévision et le documentaire de cinéma, c'est qu'au cinéma, même si le point de départ est très local, on cherche toujours un résultat universel, qui touche dans son essence, de la même façon, un spectateur de ta ville, de ton pays, qu'un étranger d'autres continents. On cherche une certaine universalité, même dans un film minoritaire. Et la façon la plus universelle de raconter l'histoire de ce quartier, c'est ça : regarder une morphologie humaine qui va être remplacée par une autre : c'est ça, je pense, qui nous touche. Et on peut le reconnaître dans presque toutes les grandes villes européennes. Parfois on m'a demandé sur cette séquence, si j'ai caché la caméra : et c'est très important pour moi de dire que je n'ai jamais caché la caméra. La caméra cachée pour moi, ce n'est pas l'éthique du cinéma, ce n'est que de la télé, de la mauvaise télé. C'est pour ça que j'ai gardé un moment où une maman dit à son enfant : « tu vois, ça c'est la télé » et elle me montre du doigt, et : « ça c'est la radio », et elle montre du doigt les micros qui enregistrent leurs paroles. Une chose, c'est d'être discret, j'ai toujours essayé d'être discret, et une autre, c'est de cacher la caméra, et ça n'est pas du côté de mon éthique.

Q : Tu dis que tu n'as pas caché la caméra ici, et on parlait d'acteurs professionnels ou non professionnels : comment avez-vous travaillé les séquences dans l'intimité, je pense à celles dans l'appartement de Juani et son copain qui sont dans des attitudes très intimes...

R : Ce type de scènes, c'est le résultat du « vivre avec ». On ne peut pas imaginer que sur un tournage ou un reportage télé avec un reporter qui arrive en hélicoptère pour quelques jours de tournage, on puisse arriver à cette sorte d'intimité. Il faut penser qu'il s'agit d'un travail qui s'est fait en beaucoup de temps. C'est un « vivre avec » et dans ce « vivre avec », on découvre peu à peu les capacités des personnages, et aussi le désir des personnages d'être dans ton film. J'ai toujours l'impression, quand je filme dans l'espace public, que la caméra attire certaines personnes, que je ne suis jamais allé derrière ces personnages, que ce sont les personnages qui sont venus à moi, à la caméra. En ce sens, la séquence des morts a été très importante parce qu'elle a été comme une sorte de casting général. Face à la caméra, tout le quartier est passé. Et on voyait chez quelques personnes le désir d'être là. Et tu découvres tout de suite qui sont tes collaborateurs. Et parfois on a le sentiment de faire le film avec, c'est-à-dire de ne pas faire le film sur ces personnages mais de faire le film avec ces personnages. Dans le choix d'une personne, ce n'est pas seulement l'équivalent de choisir un comédien pour un film de fiction, il y a aussi un co-scénariste, un dialoguiste, il y a des dialoguistes qui sont très, très bons, donc c'est un peu ce sentiment de « faire avec ». Dans le cas des séquences d'intimité de Juani, c'est une relation qui s'est tissée petit à petit pendant le tournage. Elle habitait en face du chantier. Et on lui a proposé de garder le matériel, la caméra, les outils, chez elle, pour ne pas le ramener chaque jour, et donc on commençait la journée chez Juani. Chez elle, c'est petit, et elle est tout le temps dans le lit avec son copain. Et j'ai constaté que pendant qu'on s'organisait avec l'équipe, les caméras, le son, etc., ils étaient dans le lit et ils parlaient. Et parfois, on a découvert qu'ils disaient les choses un peu pour moi : c'est-à-dire que j'ai le sentiment —parce qu'on pense toujours qu'il est très important que la caméra soit très discrète— que c'est parce qu'il y a la caméra que des gens t'offrent des dialogues très bons. La caméra peut être un outil pour provoquer des situations intéressantes. Juani est une comédienne formidable, d'une éloquence... une très bonne comédienne naturelle. Et surtout, j'ai découvert que dans les dialogues, il y a des moments très bons, car on voit dans l'image intime, proche, l'incidence de cette transformation

urbaine dans l'image intime. Ça, c'est un privilège, un peu comme d'écouter les voix des habitants face aux squelettes romains. Et il y a une évolution dans le film : on commence avec une certaine distance, en regardant le chantier de la fenêtre, et petit à petit, on se rapproche. Il y a un ouvrier qui raconte à un autre ouvrier un cauchemar qu'il a fait la nuit, absolument terrifiant, donc on a créé un peu cet itinéraire. Et c'est le grand défi du documentaire car parfois, il est limité à une image du réel qui est la surface : et donc il faut essayer d'aller plus loin, vers cette idée de l'intérieur, de l'imaginaire, c'était un défi passionnant pour moi. J'ai découvert, quand j'ai filmé cet ouvrier qui raconte le cauchemar, qu'en décrivant le monstre qui le regarde, il devient le monstre. On peut faire ce test avec des amis, quand on raconte un cauchemar, on le revit.

Q : À propos des ouvriers, entre deux d'entre eux, Abdelaziz et Santiago, on voit l'intimité se créer peu à peu en trois séquences : au début, c'est presque comique, ils n'ont pas grand-chose en commun ; Abdelaziz est dans l'échange, la compassion, l'identification et, à chaque fois, Santiago le rejette. Et finalement, ils vont en arriver à partager ce qu'ils ont de plus intime, car un cauchemar est quelque chose de très personnel et spécifique. La première de ces séquences se passe d'ailleurs la nuit, est-ce que le fait de tourner la nuit favorise une certaine proximité ?

R : Je ne me souviens pas comment ils en sont arrivés à parler de la mort, probablement que c'est un sujet plus propice la nuit, et j'en ai profité pour jouer aussi avec les ombres, pour moi le langage des ombres au cinéma a un côté spectral, lié à l'expressionnisme allemand... Dans ce rapport entre les deux, il est probable qu'Abdel parlait beaucoup à cause de la caméra. Après avoir vu qu'il n'y avait rien à faire pour la conscience de classe de son collègue, il aurait dû abandonner, mais le fait que la caméra soit là, pour une personne normalement sans voix, cela provoque le désir de parler. Même si Santiago ne l'écoute pas, après il y aura le public : donc il utilise un peu Santiago pour parler. Par contre, Santiago se fout de la caméra : leurs réactions, c'est vraiment la situation provoquée par les paroles d'Abdel. C'est ce que j'appelle une sorte de mise en situation : la caméra va créer une incidence sur un personnage, et la réaction de celui-ci va créer une autre incidence sur un autre personnage. Et dans ce rapport triangulaire, entre deux personnages et la caméra, le sens du film va évoluer. Après, le choix de l'espace est très important aussi pour moi : vous voyez que dans ces différentes séquences, c'est toujours le même espace. Le chantier est très grand, et le cinéma doit toujours créer une synthèse : comment créer l'espace cinématographique à partir de cet espace trop grand du chantier ? Mon choix a été, une fois que l'on a découvert les squelettes romains, de rester seulement dans cet espace où on a trouvé les restes romains. Comme cela, on garde les références : l'église ancienne, et on peut voir la transformation du paysage. Finalement, on voit cette église cadrée par le cadre de la fenêtre, on voit la construction du bâtiment, comme si c'était la construction d'un décor. On garde les références : la façade d'une école publique, celle de l'église, des voisins que l'on reconnaît car ils sont tout le temps derrière leurs fenêtres, c'est ce qui nous permet de voir la transformation de l'espace. Ce qui m'intéressait, c'était aussi de cadrer longtemps les personnages des ouvriers, et dans le même plan, derrière, les voisins qui vont être expulsés. C'est cette image synthétique que l'on appelle la profondeur de champ.

Q : Par rapport à l'école, pendant la séquence de la neige, on voit la façade de San Pau, mais on entend le chant des enfants dans l'école. On n'a pas parlé du travail sur le son, qui est très important : il complète l'image, lui fait contrepoint, ou parfois ouvre un autre espace ?

R : En effet, les enfants chantent un chant de Noël, elle n'a pas été chantée au moment où l'on a filmé le dialogue, là c'est une création du montage du son. Et cela sert à « dire » que

les dates de Noël sont proches, ce qui est important par rapport à ce dont on parle : la solitude en période de fêtes. C'est le défi de filmer dans un endroit où il y a beaucoup de bruit : un chantier, c'est terrifiant pour un ingénieur du son, c'est le bruit permanent ! Amanda⁴, l'ingénieure du son, dont c'était le premier travail, est devenue une grande professionnelle. Pendant le tournage, on a essayé d'isoler la parole. Il a fallu choisir ce qu'on voulait écouter. Le plus important dans ce film, c'est les dialogues. Et le défi, c'était d'avoir les paroles les plus nettes, les plus claires possibles avec des micros unidirectionnels capables d'isoler la parole. Après, en revanche, on va faire une description sonore avec Amanda, l'ingénieure du son, avec toutes les ambiances, les chansons des voisins, la radio, la télévision, les ambiances dans la rue, dans l'école voisine, tout le matériel sonore, pour avoir différentes possibilités expressives au montage. Par exemple, dans la séquence des morts, on a créé un silence, quand on découvre la main du premier cadavre, on a réduit presque tous les sons petit à petit, et petit à petit, il y a un suspense, on introduit les voix des voisins, on crée un crescendo. C'est une façon de travailler le son pour essayer d'isoler lors du tournage l'irrépétibile, ce avec quoi on ne peut pas tricher après au montage, la voix, donc on essaye d'avoir la voix et après, on joue beaucoup avec le paysage sonore.

Q : À propos du montage, combien de temps cela a pris de faire cette synthèse et d'aboutir au résultat final, y avait-il une trame précise dès le départ ou cela s'est-il décidé au terme du processus de tournage ?

R : Dans ce film, il y a eu une alternance entre tournage et montage. Normalement, le tournage dure quelques semaines ou mois et, ensuite, on fait le montage. Là, on filmait quelques semaines et on faisait un premier montage. Et dans ce premier montage, on prenait conscience de la valeur de certaines paroles, de certaines phrases, de certains personnages ; et on prenait en considération que lors de la reprise du tournage, il faudrait les développer. Il n'y avait pas de scénario pour ce film, mais il y avait une scénarisation permanente. Et j'ai pris conscience de choses, c'est vraiment au montage que je comprends vraiment les personnages, que je les aime, que je peux mesurer la valeur d'un silence, d'une parole, d'une phrase, et le désir de les développer. Le titre *En construcción*, c'est aussi mon travail, une construction, un *work in progress* permanent. J'ai d'abord pensé que le film serait basé sur l'architecte : je le voyais comme mon alter ego ; comme moi, cinéaste, un architecte a une commande, un budget, on lui propose un endroit, il faut faire une maison, un hôpital, une médiathèque... Le promoteur est comme une sorte de producteur de cinéma : moins d'argent, moins de temps, moins d'originalité, etc. Et je trouvais ce conflit intéressant et je pensais à la construction comme à mon métier, au cinéma : faire une maison c'est un peu comme un tournage, il y a une équipe de techniciens très divers qui sont obligés de vivre ensemble pendant les travaux, et après ce vivre ensemble très intense parfois, à la fin du tournage, chacun reprend son chemin. Et finalement, ce schéma n'a pas fonctionné, l'architecte a disparu et c'est le quartier qui s'est approprié le film, la vie populaire, et je ne pouvais pas continuer avec l'idée originelle. On a été très réactif dans ce film : c'est probablement à partir de la séquence du cimetière romain que tout a changé. J'ai dit : si on prend cette séquence avec tous les voisins, je ne peux pas continuer avec le film de l'architecte. Ce sont des films complètement opposés. C'est pour cela que le film devait finir avec les nouveaux voisins qui arrivent. On découvre la règle du jeu en faisant le film. Et c'est ça qui provoque chez moi beaucoup de désir, même si je fais aussi des fictions, c'est le fait que pendant le

4. Amanda Villavieja.

tournage, il doit y avoir un espace pour la révélation. Il faut faire le film pour le découvrir. Si on sait déjà comment sera le film, on perd le désir de le faire. Il faut le faire pour le découvrir. C'est ça qui provoque en moi un grand désir de cinéma : assister à une révélation et partager cette révélation avec vous, les spectateurs.

Q : Dans un entretien, tu parlais de la vraisemblance du personnage d'Abdel, cet ouvrier-philosophe qui détruit les stéréotypes : si on le voyait dans un film de fiction, on n'y croirait pas.

R : Oui, normalement dans une fiction on se pose la question : comment écrire un dialogue entre ouvriers, de quoi parlent-ils ? De problèmes de salaires, de syndicats et de femmes. Et le réel est beaucoup plus généreux : on peut capturer des ouvriers qui s'interrogent sur l'existence de Dieu et qui parlent de la neige en termes poétiques. Dans la fiction, on est obligé de créer du vraisemblable qui bien des fois réduit la complexité du réel. Pas dans le documentaire. Abdel est là, il prend la parole.

Q : Cela peut aussi être réaliste que des personnes qui avaient une autre situation dans leur pays (des ingénieurs, des intellectuels), et qui ont émigré, travaillent comme ouvriers.

R : Oui, mais en Espagne, sous le franquisme il n'y avait pas une telle immigration. Quand le film est sorti en Espagne, le personnage d'Abdel a beaucoup étonné. Cela pose aussi la question de comment filmer les immigrants. Très souvent, il y a une mauvaise conscience qui fait que l'on filme les immigrés de façon très paternaliste, cette schématisation m'énervait beaucoup dans le cinéma espagnol à l'époque d'*En contrucción*.

Q : Le film a un tempo spécifique, il laisse du temps, avec des plans longs, fixes, comment l'as-tu envisagé ?

R : Le matériel, c'est le dialogue, des petites scènes de la vie quotidienne. Pour donner du sens aux petits gestes du quotidien, il faut créer une temporalité de jours et nuits. On peut parler de film documentaire où c'est une temporalité de concept : on ne voit pas les jours et les nuits ou les saisons, donc j'avais besoin de créer un tempo des saisons, on les voit passer et on voit à quel moment de la journée on se trouve (le matin, midi, l'après-midi). Au montage, on a créé une douzaine de jours, pas plus. On a tourné bien plus de jours, et c'est une temporalité créée dans la salle de montage, il y a des morceaux de plein de jours différents. On a cherché cette cohésion jour/nuit. Et j'ai vu aussi que filmer en caméra à l'épaule ne marchait pas. La façon d'attendre des mots ou des phrases est totalement différente. En caméra à l'épaule, on cherche, les mots capturés sont accidentels. Si on essaie de faire une composition avec un cadrage fixe, même si une parole a une apparence très légère, on est obligé d'y chercher du sens. J'ai découvert cela en faisant des films, les mécanismes de compréhension sont complètement différents selon la façon de filmer. Comme j'ai commencé à filmer derrière les fenêtres, comme du point de vue des voisins, je suis resté un peu dans cette logique dans le cadrage fixe. Ce n'est pas un dogmatisme a priori, c'est venu en regardant le montage. Les paroles ont beaucoup plus de force si elles sont bien cadrées en images fixes. J'ai découvert ça dans la séquence où le père montre à son fils comment faire un escalier. Au début j'étais très étonné, j'avais un préjugé, je pensais que le travail dans la construction, c'était de l'aliénation totale. Et pourtant, j'ai découvert là que cet homme est fier de faire très bien des escaliers : pour lui, c'est la sagesse de l'artisan. Dans la façon de montrer ce processus de construction de l'escalier, je l'ai filmé d'abord avec une caméra qui bouge, et ça ne marchait pas, parce qu'ils sont en train de faire un travail d'une précision millimétrée, donc j'ai découvert que je devais devenir comme lui un

artisan précis, et cadrer très bien pour capturer ses mots qui ont un sens, une force. La construction a un avantage en tant que cinéaste, c'est qu'il y a un certain nombre de gestes qui se répètent d'une tâche à l'autre. Donc on voit ce que donne la construction d'une porte, d'une fenêtre, d'un escalier, on essaie de faire mieux d'un étage à l'autre...

Q : Certaines choses sont apparues petit à petit, sur le tournage, mais le film a-t-il été conçu comme une sorte d'héritage pour l'avenir —par exemple pour nous, vingt ans après— ou s'agissait-il plutôt d'une sorte de signal d'alarme, de façon de nous interpeler par rapport au changement de siècle et au changement de société?

R : La raison ultime pour laquelle un cinéaste fait un film restera toujours un secret. Il ne faut jamais croire ce que nous disons, nous les cinéastes. Normalement, ce que dit le cinéaste, c'est fait pour la promotion. J'ai découvert que le quartier était aussi une métaphore du vingtième siècle en faisant le film, je ne le savais pas avant, ce n'était pas une idée a priori. J'en ai pris conscience parce qu'on a tourné la fin du siècle dans le film. La séquence où l'on voit le feu d'artifice avec le clochard qui reste sur le chantier est un jour très important car c'est aussi mon anniversaire. Et c'était très traumatisant car j'avais quarante ans. Quarante ans, c'est beaucoup! Cette façon d'insister sur le changement de siècle, c'est aussi pour mon changement de dizaine. C'est cet âge où je deviens âgé... Donc, j'ai décidé de faire mon anniversaire là-bas. Je suis impliqué dans le chantier, je vais filmer ce moment. C'est aussi une façon d'essayer d'attraper le temps : le temps fuit sans cesse, il échappe, mais on peut le conserver dans la caméra. Mais ce n'est pas une idée a priori. Et je ne crois jamais les cinéastes qui disent qu'ils font des films pour rendre le monde meilleur. Je ne le crois pas, je crois que ce n'est pas vrai. Je crois qu'on fait des films pour un désir très fort. En tout cas, je dois reconnaître que je ne fais pas de films pour améliorer le monde. Je suis désolé! Mais je crois honnêtement à ce que j'ai dit avant : qu'il y a un désir très fort de révélation et de partager cette révélation avec vous; c'est cela qui m'amène à faire un film. Un film, c'est avant tout une composition : même s'il y a beaucoup d'éléments sociaux qui nous touchent, etc., c'est une composition dans le temps et dans l'espace. Le désir de trouver cette composition et de la partager a quelque chose d'irrationnel qui m'amène à cette expérience.

Q : Pour rebondir sur ce désir de cinéma, on pourrait parler des séquences avec Antonio et son ami Luis et de celles avec le jeune couple, Juan Manuel et Sonia : le film nous fait passer par toutes sortes de situations et d'émotions.

R : Pour moi c'était très important de finir ce dialogue avec ce silence plombant. Je m'amusais énormément en écoutant *el señor* Antonio, mais en même temps, j'avais un peu mauvaise conscience : c'est tellement un non-sens, ce dialogue entre son ami et lui, c'est un peu les Marx Brothers! Et en même temps, sa situation est très dure et très triste. Donc j'ai pensé que c'était bien de finir sur cette image de lui et sa situation, ses quantités de sacs avec les objets qu'il trouve sur le chantier. Ici, on a joué avec le son de la voiture qui passe avec la radio, parce qu'il provoque une sorte de contrepoint qui met en relief la solitude. On a utilisé aussi les hirondelles qui sont présentes dans le quartier mais qui, dans ce contexte, convoquent son imaginaire de la mer, celui d'un marin. Il était tellement généreux comme dialoguiste que j'ai vraiment eu du mal à faire le montage. Avec lui, il y a eu des séquences d'une très longue durée et d'une poésie incroyable. *El señor* Antonio avait des réponses pour tout, on peut le questionner sur n'importe quoi et il a une explication! Il te raconte le monde. Par exemple, voici son idée sur le métro de Barcelone : il est très mal fait, dans toute l'Espagne, en fait, il est très mal fait. Et il me disait : « Vous savez quel est le seul métro bien

fait ? Celui de Paris. Et vous savez pourquoi ? Parce qu'avant de faire la ville, on a fait le métro ! » C'est une idée magnifique ! Cela dépasse tous les surréalistes ! Et tout comme ça ! Malheureusement, il est décédé, mais jamais il ne disait : « je ne sais pas ». Et c'est une sorte de personnage populaire qu'il est impossible de trouver dans la ville rénovée. Et je pense qu'ici aussi, il est de plus en plus difficile de trouver cette vie populaire dans l'espace public. Je voyage beaucoup en Amérique latine, il y a énormément de vie dans l'espace public, certes il y a de la misère aussi, il ne faut pas être démagogique, mais c'est quelque chose qui m'inquiète, cette idée que la ville devienne aseptique, la ville européenne.

Q : Ici, on a vraiment un aspect comique et son contrepoint, la solitude présente à travers différents personnages du film (Antonio, Santiago), pourtant il y a aussi des rencontres et des échanges comme celle de Juan Manuel et Sonia, provoquée par le chantier et imprévue.

R : Une fois que le film a été « pris » par les voisins dans la séquence de découverte des morts, on a pensé que le chantier ne devait pas être filmé isolément, qu'il devait être une sorte de boîte de résonance de tout le quartier et qu'il fallait favoriser ces moments où il y a une mise en rapport, une mise en relation entre le chantier et les voisins. Après cette séquence, on a un peu une symétrie inverse avec Juani qui provoque le jeune ouvrier marocain en face d'elle. Dans ces 2 séquences, on te fait constater le passage du temps. La première rencontre entre Juan Manuel et Sonia se fait seulement au niveau du regard, du silence, tu comprends qu'il y a une attirance, et 10 ou 15 minutes après, on découvre qu'il s'est passé beaucoup de temps, il a fait son service militaire, il s'est rapproché de cette fille, c'est ce qu'on appelle les ellipses. Ici, on dit le maximum avec le minimum et on voit l'effet de la transformation du quartier puisque la fille va partir dans un autre quartier.

Q : En tant que cinéaste, quel est ton regard sur l'œuvre vingt ans après ? Es-tu satisfait, sur le plan professionnel mais aussi personnel, de ce qu'il t'a apporté ?

R : Oui, beaucoup. D'abord, j'ai découvert comme je le disais avant, le goût pour l'échange : avant je me refermais sur moi-même. C'est mon premier film où il y a vraiment des personnages, où j'ai travaillé la parole. En Espagne, il a été un grand succès, c'est très rare qu'un film documentaire provoque un tel succès. En France, ça a été le cas d'*Être et avoir*, de mon ami Nicolas Philibert. On disait que le *Être et avoir* en Espagne était *En construcción*. Évidemment, le documentaire est beaucoup moins bien payé que la fiction, d'abord parce que beaucoup de gens pensent que pour le documentaire, il ne faut rien faire. Dans une fiction, le soir, il y a beaucoup de travail sur le story-board, relire le scénario, etc. Si tu fais un documentaire, tu dors tranquille parce que le réel est là et se laisse capturer comme par une caméra de surveillance. C'est pour cela qu'il y a moins de réalisateurs de documentaires que de fictions et c'est un bon motif pour faire l'alternance entre les deux. Cette alternance est très riche car elle me permet d'appliquer des techniques apprises dans la fiction dans le documentaire, et inversement. Parfois ce n'est pas évident pour le spectateur. Cette idée d'ellipse entre les deux séquences est une idée de récit, cela vient de mon héritage de la fiction, et dans mes fictions, on voit probablement des captures entre personnages très réelles qui viennent de mon expérience du documentaire.

Q : Le titre a-t-il été choisi avant ou après le montage ?

R : En fait, c'était un titre mis provisoirement. Ensuite, on a pensé à plein de titres très poétiques.... et après on a pensé que le mieux c'était le premier, *En construcción*, à cause de l'idée de *work in progress*, de processus en construction, c'est un titre assez ouvert, et il peut aussi souligner

un paradoxe qui est qu'il pourrait s'appeler *En destruction*. Avec les élèves, quand on regardait des films sur la construction, on a constaté que le premier film qui existe sur la construction est un film de Louis Lumière qui s'appelle *Démolition d'un muR* : dans ce film, on aimait beaucoup que la démolition du mur soit projetée à l'envers et la destruction devient une construction, donc on voulait garder l'idée d'un processus réversible, et c'est aussi la construction du nouveau quartier, d'une nouvelle société...

Q : Il y a vingt ans, ce film a marqué un véritable jalon dans le documentaire et le cinéma espagnol, et depuis la production a explosé, tes étudiants sont devenus des références dans le documentaire... comment as-tu suivi cette évolution ?

R : Je ne peux pas répondre, je ne serais pas juste, parce que j'ai, certes, une connaissance du documentaire, j'ai suivi quelques auteurs qui m'intéressent, mais je n'ai pas la perspective d'un critique de cinéma qui peut parler de tendances générales. C'est curieux car l'histoire du cinéma était très importante pour moi, je dialoguais tout le temps avec l'histoire du cinéma, et j'ai l'impression que cela s'est arrêté quand j'ai commencé à faire des films. Peut-être est-ce un moyen de défense...

Q : *En construcción* a tout de même été le premier documentaire qui a reçu un Goya, il y a donc eu un mouvement de reconnaissance par la création de ce prix, le Goya du meilleur film documentaire ?

R : C'est vrai, mais, au risque de sembler présomptueux, je n'ai jamais prêté attention aux Goya, aux César, aux Académies... mais on a créé le Goya au meilleur film documentaire à cause d'*En construcción* et parce qu'il y avait le risque que le Goya du meilleur film soit attribué à un documentaire, mais ils n'ont pas osé, ils ont créé une nouvelle catégorie.

Q : Donc c'est ambigu, c'est à la fois une reconnaissance et une façon de laisser de côté ?

R : Oui, il y a cette discussion permanente : pourquoi cette sorte d'apartheid ?

Q : En tournant le film, as-tu vu ce lien avec les personnes dont tu as parlé, cet aspect personnel, ou était-ce plus pour dénoncer la construction du monde qui évolue, les changements pour ces personnes qui se font chasser de chez elles...

R : La dénonciation est une conséquence. C'est le goût pour les personnages et le désir d'être juste avec eux qui me mène à cela.

Q : As-tu encore des nouvelles des personnages qui apparaissent dans le film et leur apparition a-t-elle eu un impact sur leur vie ?

R : Il y a un personnage pour qui il y a eu une vraie incidence, l'ouvrier marocain Abdel, il a été appelé pour des apparitions dans des fictions et des séries télévisées. Très peu, parce que son éthique lui fait refuser : il trouve que ce sont des conneries ! J'en ai discuté avec lui car ça situation est très précaire, on lui a proposé de faire une publicité pour Canal +, très bien payée, et il a refusé, et il a une grande noblesse dans sa façon de dire non, même si sa situation est vraiment fragile. En général, la transformation du quartier n'a en rien aidé la situation des personnes que j'ai filmées. À Barcelone, si l'on célèbre la modernisation de la ville, en tant que cinéaste on va jouer un peu le rôle de contre-pouvoir, raconter les histoires de celui qui n'est pas favorisé par la modernisation du quartier. Parfois, je trouve cela un peu impudique de parler d'eux. Comme incidence, c'est surtout cela, Abdel qui a eu ces propositions d'extras, il a été appelé par des programmes de radio pour avoir son opinion.

Q : On a vraiment l'impression d'assister à des moments très intimes, de proximité avec les différents personnages : a-t-il été facile de créer cette confiance, pour que la caméra soit presque oubliée, et a-t-il fallu convaincre les habitants d'accepter, certains ont-ils refusé ou cela s'est-il fait naturellement ?

R : J'ai vraiment l'impression que ce sont les personnages qui sont venus vers moi ou vers la caméra, avec le désir de faire du cinéma avec moi. La seule expérience désagréable a été, parmi les habitants qui visitent les appartements à la fin, celle d'une femme qui s'est sentie blessée. Quand elle a découvert le film, elle m'a téléphoné plusieurs fois. Même si, pour moi, ces personnages à la fin n'ont pas le statut de personnages, ils sont filmés avec une autre distance, c'est vrai, elle a raison, elle est filmée un peu comme l'ennemi. Normalement, pour moi, faire du cinéma c'est une opération d'empathie, j'ai de la difficulté à filmer l'ennemi, je crois que je n'ai jamais filmé l'ennemi, il y a des films basés sur cela mais pour moi c'est un travail d'empathie avec l'autre. La menace, l'adversité, l'hostilité sont dans l'espace hors champ, existent mais ne sont pas incarnés par un personnage. Mais cette séquence, avec les gens qui visitent le nouvel espace, est assez violente, parce que l'on voit, dans le même cadrage, les voisins qui sont en train de disparaître et les commentaires parfois très violents des visiteurs qui veulent qu'on enlève tout ça et avoir une belle perspective. C'est la seule expérience triste, dure, le reste a été une expérience très belle. J'ai toujours des contacts avec Abdel, d'autres sont décédés ou je les ai perdus de vue. Mais cette expérience du cinéma comme façon de connaître les autres a été un apprentissage très important pour moi. Face à l'idée du cinéaste qui fait un film pour présenter une thèse, faire une dénonciation, pour moi le cinéma est une expérience pour moi-même, personnelle, qu'il faut partager, bien sûr. Je ne fais pas un film pour raconter le monde aux spectateurs mais pour me le raconter à moi-même. Et parfois, je dois un peu me battre avec mes préjugés. Parfois, je me dis : ce personnage sur le chantier représente un peu les intérêts du patronat, on va le traiter comme l'ennemi. Mais après, ce personnage, je découvre qu'il a une grande richesse, c'est l'homme qui fait les escaliers. Et donc, je suis capable de me battre avec mes préjugés et de me laisser étonner par le déroulement des choses. Faire du cinéma, c'est un rapport avec le monde, c'est comme le dialogue le plus intense avec le monde.