



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSITAT AUTONÒMA DE BARCELONA

Escola de Doctorat de la Universitat Autònoma de Barcelona
Doctorat en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

UNIVERSITE LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts
Département Sciences humaines et humanités
Études ibériques et méditerranéennes-Espagnol
Spécialité : Espagnol, Catalan

Théâtralité et intimité dans le cinéma de Ventura Pons

par Maëlle PARRAS

THÈSE EN COTUTELLE

Pour obtenir le grade de Docteur de
l'Universitat Autònoma de Barcelona et de l'Université de Lumière Lyon 2

Directeurs de thèse :

Monsieur le Professeur Jean-Claude Seguin – Madame Meri Torras

Présentée et soutenue le 22/06/ 2019.

Jury composé de : Jean-Paul Aubert (Professeur des universités (Catedrático) Université Nice Sophia Antipolis), José Luis Castro de Paz (Professeur des universités (Catedrático) Universidad de Santiago de Compostela), Sonia Kerfa (Professeure des universités Université (Catedrática) Université Grenoble Alpes), Philippe Merlo-Morat (Professeur des universités (Catedrático) Université Lumière Lyon 2), Manuel Palacio (Professeur des universités (Catedrático) Universidad Carlos III), Michèle Soriano (Professeure des universités (Catedrática) Université Toulouse Jean-Jaurès).

En présence de : Jean-Claude Seguin (Professeur des universités (Catedrático) Université Lumière Lyon 2) – Meri Torras (Maîtresse de conférence (Profesora Titular) Universidad autónoma de Barcelona)

À Mauricette Perras

RESUMÉ

Auteur d'une production prolifique de trente-cinq films entre 1978 et 2018 en pleine expansion, Ventura Pons est l'un de ces autodidactes espagnols qui s'est saisi de l'appareil cinématographique pour proposer un nouveau rapport au réel au cours de la Transition démocratique espagnole, période déterminante dans la phase de reconstruction non seulement du pays mais plus spécifiquement pour la rénovation du cinéma catalan. Repéré dès son premier long métrage par le festival de Cannes en 1978 dans la catégorie « Un certain regard » pour sa poétique subversive qui rompt les codes conventionnels de la représentation, il n'a que d'obsession de réaliser un cinéma déformé au détriment du succès d'un point de vue commercial.

Notre recherche porte sur l'ensemble de la filmographie du réalisateur dont le fil conducteur s'articule sur deux orientations majeures que sont : la théâtralité et l'intimité. À la marge des pratiques esthétiques dominantes, Ventura Pons a su imposer son écriture de lumière en ne cessant de jouer avec la polysémie de ces deux termes. À l'image de sa carrière artistique en ayant été préalablement metteur en scène dans l'univers théâtral, il se sert de son expérience passée en plaçant le signe théâtral au cœur de sa grammaire cinématographique. À travers une démarche intermédiaire, nous nous attacherons à dévoiler les mécanismes déployés par le cinéaste pour se saisir de la puissance de l'effet théâtral. Nous verrons que cette conception dissonante est doublée d'une fascination du réalisateur pour la représentation du territoire le plus intérieur en donnant à voir un corps dénué de tout artifice.

Mots-clés : Ventura Pons, cinéma espagnol, cinéma catalan, théâtralité, intimité, intermédialité, transgression, corps.

RESUMEN

Autor de una producción prolífica de treinta y cinco películas entre 1978 et 2018 en plena expansión, Ventura Pons es uno de los autodidactas españoles que se apoderó del aparato cinematográfico para proponer una nueva relación con lo real durante la transición democrática española, periodo decisivo en la fase de reconstrucción no sólo del país sino más concretamente de la renovación del cine catalán. Reconocido desde su primer largometraje en el Festival de Cine de Cannes en 1978 en la categoría « Un certain regard » por su poética subversiva que rompe con los códigos convencionales de representación, se centra en hacer

hacer un cine distorsionado en detrimento del éxito desde un punto de vista comercial.

Nuestra investigación se focaliza en la filmografía completa del director, cuyo hilo conductor se articula sobre dos orientaciones principales que son la teatralidad y la intimidad. Al margen de las prácticas estéticas dominantes, Ventura Pons ha logrado imponer una escritura de la luz propia jugando con la polisemia de estos dos términos. Al igual que su carrera artística como director en el mundo del teatro, utiliza su experiencia pasada colocando el signo teatral en el centro de su gramática cinematográfica. A través de un enfoque intermedio, nos esforzaremos por revelar los mecanismos desplegados por el cineasta para aprovechar el poder del efecto teatral. Veremos que esta concepción disonante se combina con la fascinación del director de cine por la representación del territorio más íntimo dejando ver un cuerpo sin artificios.

Palabras clave : Ventura Pons, cine español, cine catalán, teatralidad, intimidad, intermedialidad, transgresión, cuerpo.

ABSTRACT

Prolific author of thirty-five films during his expansion period between 1978 and 2018, Ventura Pons is one of those self-taught Spaniards who fully used the cinematographic machinery to propose a new relationship with reality during the Spanish democratic transition Era, which was a crucial period for the country's reconstruction in general as well as more specifically for the renewal of Catalan cinema. Since his first authored movie was selected in the 1978 Cannes Film Festival in the category « Un certain regard », he stood out with his subversive poetics that breaks the conventional codes of representation, he was mainly driven by the obsession to create a distorted cinema to the detriment of commercial success.

Our research focuses on the whole director's filmography, which is mainly based on two major themes: theatricality and intimacy. On the fringes of the dominant aesthetic practices, Ventura Pons was able to impose his writing of light by playing with the polysemy of these two terms. Similar to his artistic career, having previously been a play director in the theater world, he uses his past experience by highlighting the theatrical sign at the heart of his cinematographic grammar. Using an intermedial approach, we will focus on unveiling the mechanisms deployed by the filmmaker to make the most of the power of the theatrical effect. We will see that this dissonant conception is coupled with the filmmaker's fascination for the representation of the innermost territory by allowing to see a body devoid of any artifice.

Keywords : Spanish cinema, Catalan cinema, theatricality, intimacy, intermediality, transgression, body.

AVANT-PROPOS

Par souci de clarté, nous avons fait le choix de respecter les normes typographiques définies par la langue française tout au long de cette étude. Il convient de préciser que les citations mentionnées figurent dans le texte dans leur version originale. Pour les références bibliographiques, nous avons privilégié le système numérique. Chaque exposant renvoie à la ressource positionnée selon l'ordre d'apparition dans le texte.

Pour faciliter la lecture, un index situé dans les dernières pages de cette recherche rassemble par ordre alphabétique une liste indicative des noms des artistes et théoriciens évoqués et des films mentionnés. Nous avons pris soin d'accompagner notre recherche d'une bibliographie qui regroupe les ressources utilisées pour la rédaction de ce travail.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier dans un premier temps mes deux directeurs de thèse, Madame Meri Torras et Monsieur le Professeur Jean-Claude Seguin qui ont fait preuve de patience et de réconfort tout au long de ce travail.

J'adresse aussi mes remerciements à Ventura Pons pour m'avoir reçue et pour les projets à venir, la région Rhône-Alpes Auvergne qui m'a offert l'opportunité de séjourner une année à Barcelone grâce à l'obtention de la bourse Doc'Explora.

Je désire aussi exprimer ma reconnaissance à Yannick Vallet, directeur de l'Institut français de Barcelone pour son accueil et accord donné pour investir cette prestigieuse institution, à Domingo García Canedo et à Juana Gil Fernández directeurs successifs de l'Institut Cervantes de Lyon pour leur soutien et aide.

J'adresse mes remerciements aux membres du jury qui ont accepté d'évaluer cette thèse.

Enfin, ce travail n'aurait jamais abouti sans l'aide inconditionnée de ma famille, mes amis et collègues de l'Université Lumière Lyon 2 et de l'Universitat Autòma de Barcelona.

INTRODUCTION

L'autre manière de concevoir la culture espagnole en empruntant le chemin du septième art a été l'élément déclencheur d'une révélation qui s'est imposée d'elle-même. La découverte de la complexité de la notion d'image ou plutôt d'images plurielles a suscité une curiosité démesurée qui a atteint son sommet lors du premier contact établi au cours d'un colloque tenu en 2010 à l'Université Lumière Lyon 2 intitulé *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles : regards transgénériques et transhistoriques*. La projection liminaire de quelques fragments d'un documentaire représentant un jeune homme travesti sur les Ramblas barcelonaises lors de la communication de Sonia Kerfa, « *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) : un film à l'ombre des travestis en fleurs ou le corps comme performance dans l'Espagne de la Transition¹ » a profondément déformé la manière d'envisager l'effet de réel. La puissance expressive de ce cinéma qui brise les codes conventionnels pour donner à voir l'Être dans toute son authenticité laisse des traces indélébiles. Opposé à l'idée d'une activité spectatrice passive le spectateur ressort de cette parenthèse spatio-temporelle unique complètement désorienté, les sens renversés par ce cinéaste visionnaire, voyant le monde, s'adressant à cet autre. En éclairant les zones peu mises en lumière, il invite à se mettre à distance de l'artificialité du monde. Le désir d'en savoir davantage sur celui qui détient un prénom annonciateur d'un destin hors du commun, dont l'étymologie latine *adventura* suggère l'idée de « ce qui doit arriver », ne pouvait pas être empêché très longtemps. Le vœu de renouveler l'expérience a doublement été exhaussé quelques temps plus tard par l'enseignement de Jean-Claude Seguin et la découverte de son élixir intitulé de *l'Histoire du cinéma espagnol*². La sublimation de ce savoir a été doublée d'une dimension littéraire et théorique apportée par Meri Torras afin de mieux appréhender cet embrasement démesuré. L'accès à cette fontaine de jouvence a donc permis d'apaiser ce feu ardent qui se consumait intérieurement.

¹ Sonia Kerfa, « *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) : un film à l'ombre des travestis en fleurs ou le corps comme performance dans l'Espagne de la Transition », in Nathalie Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno (dir.), *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles : regards transgénériques et transhistoriques*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2012, pp. 185-206.

² Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 91.

De la même manière que l'expérience cathartique proposée au spectateur, Ventura Pons parvient à se libérer de l'un de ses fardeaux les plus intérieurs grâce au rapport noué avec le domaine artistique. Ce prénom tant rejeté au cours de l'enfance qui l'appelle à une destinée riche en rebondissement, ne sera entendu que postérieurement :

Coses de criatura, de petit no m'agradava gens dir-me Ventura, volia un nom normal, com tots els nens, Joan, Jordi o Jaume, el sant del dia que vaig néixer. No entenia per què me n'havien adjudicat un de tan poc corrent i que, a sobre, a Arenys de Mar, el poble del meu pare, era comú moltes fèmines. Passant els anys, en canvi, em sento molt content de dur-lo, la singularitat i la difèrenca cada cop m'agreden més³.

La blessure initiale s'est transformée en une force créative comme en témoigne l'œuvre monumentale produite par ce cinéaste né le 25 juillet en 1945 à Barcelone. L'ampleur de sa filmographie se remarque à double titre aussi bien quantitativement que temporellement. Force est de constater qu'elle s'inscrit dans la durée. Au sein de cette société en pleine évolution, Ventura Pons en autodidacte, participe pleinement à la réédification du pays en régénérant le discours artistique. Apparue au cours de la reconstruction économique et sociale du pays amorcée par le gouvernement socialiste, elle reflète cette ascension fulgurante en franchissant tous les interdits ce qui modifie considérablement les constantes de la linéarité d'un système institué depuis 1939, date de la mise en place du carcan politique. En s'inscrivant dans cette démarche d'ouverture, il repousse les frontières tant d'un point de vue thématique que formel.

Bien qu'il soit l'auteur de trente-quatre films aux formats⁴ et aux genres cinématographiques⁵ divers : *Ocaña, retrat intermitent* (1978), *Informe sobre el FAGC* (1979), *El Vicari d'Olot* (1981), *La Rossa del bar* (1986), *Putxa Misèria !* (1989), *Què t'hi jugues Mari Pili ?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991), *Rosita, please !* (1993) *El Perquè de tot plegat* (1994), *Actrius* (1996), *MMB : Quadern de memòria* (1996), *Caricies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Morir (o no)* (1999), *Anita no perd el tren* (2000), *Food of love* (2001), *El Gran Gato* (2002), *Amor Idiota* (2004), *Animals ferits* (2005), *La Vida Abismal* (2006), *Barcelona (un mapa)* (2007), *Forasters* (2008), *A la deriva* (2009), *Mil cretins* (2010), *Any de Gràcia* (2011), *Un berenar a Ginebra* (2012), *Ignasi M.* (2013), *El Virus de la por* (2015), *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)* (2015), *Oh quina joia!* (2016), *Sabates grosses*

³ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, Barcelona, Proa, 2011, pp. 14-15.

⁴ *Informe sobre el FAGC* (1979) et *MMB : Quadern de memòria* (1996) sont deux courts-métrages.

⁵ *Ocaña, retrat intermitent* (1978), *Informe sobre el FAGC* (1979), *MMB : Quadern de memòria* (1996), *El Gran Gato* (2002), *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)* (2015), *Universal i Faraona* (2017), *Univers(o) Pecanins* (2018) sont des films documentaires.

(2016), *Universal i faraona* (2017), *Miss Dalí* (2017), *Univers(o) Pecanins* (2018)⁶, il continue à rester un cinéaste périphérique détaché des circuits commerciaux.

En Espagne, Ventura Pons fait une entrée très remarquée dans l'univers du septième art. Les deux premières réalisations entreprises, *Ocaña, retrat intermitent* et *Informe sobre el FAGC* permettent d'ouvrir l'espace cinématographique aux acteurs les plus marginalisés au nom de la liberté. Après cette reconnaissance artistique immédiate, il opte pour des comédies ce qui lui permet d'obtenir une reconnaissance populaire : *El Vicari d'Olot* (1981), *La Rossa del bar* (1986), *Què t'hi jugues Mari Pili ?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991), *Rosita, please !* (1993). Même si l'adaptation du roman de Rafael Arnal et Trinitat Satorre *Putà Misèria !*, tout comme le long-métrage *Rosita, please !* se soldent par un échec commercial en ne faisant que 23 855⁷ entrées par rapport aux autres films réalisés au cours de cette période, il suscite un engouement populaire. Les deux comédies, *El Vicari d'Olot*, *¿ Qué te juegas Mari Pili ?* attirent respectivement 303 250 et 221 216 spectateurs et figurent encore à ce jour parmi les plus gros succès du réalisateur. Fort de cette reconnaissance, Ventura Pons continue à laisser s'exprimer ses aspirations les plus profondes en envisageant le cinéma comme un acte spontané et réfléchi. Il fait le choix de l'indépendance artistique au détriment du succès dans la mesure où son œuvre ne coïncide plus forcément avec le goût du public. Le premier pari artistique entrepris par le réalisateur aboutit à une double réussite commerciale. *El Perquè de tot plegat* parvient non seulement à séduire 123 276 personnes mais à être nommé à la cérémonie des Goyas dans la catégorie du meilleur scénario en 1995. À partir de la décennie 1990, il s'impose comme une figure majeure du cinéma indépendant catalan mais il est rapidement plongé dans un profond dilemme en se trouvant dans l'incapacité de concilier ces deux approches cinématographiques. Cette impossibilité se manifeste dès la production suivante qui se traduit par une perte considérable d'influence. De fait, la rupture prend forme à partir d'*Actrius* (1996) en n'enregistrant que 47 180 spectateurs. Cette perte de vitesse se poursuit dans les années 2000. La plus forte audience est réalisée avec le long-métrage *Amor idiota* qui ne réussit à attirer que 98 202 spectateurs. La première décennie des années 2000 est marquée par *Mil cretins* qui comptabilise la plus forte affluence, c'est-à-dire 18 546

⁶ Il convient de signaler que les dates mentionnées correspondent à celles qui sont référencées par le Ministère de la culture espagnole et le site officiel du propre cinéaste : <http://www.elsfilmsdelarambla.com>. Il faut également préciser que la date sélectionnée pour *MMB : Quadern de memòria* (1996), *Univers(o) Pecanins* (2018) sont celles adoptées par le site officiel du réalisateur <http://www.elsfilmsdelarambla.com>.

⁷ Il convient de préciser que l'ensemble des chiffres donnés provient du Ministère de la culture espagnole, URL : <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>, [en ligne], page consultée le 11/09/2017.

spectateurs. À partir de ce long-métrage, Ventura Pons n'attire plus les foules dans la mesure où il n'est suivi que par un public averti. En dépit d'une cadence plus élevée qui se remarque à travers la production de deux films par an à partir de 2015, le public n'est plus au rendez-vous comme en témoigne l'échec d'audience de *Universal i faraona* visionné seulement par 446 cinéphiles.

La perte d'affluence se trouve également fragilisée par la classification cinématographique restreignant l'accessibilité à sa filmographie. Nombre de ses œuvres cinématographiques sont déconseillées au jeune public. Des trente-deux films répertoriés par le Ministère de la culture espagnole, trois films sont déconseillés au moins de sept ans⁸, quatre long-métrages sont proscrits aux enfants âgés de moins de douze ans⁹, dix œuvres cinématographiques restent contre-indiqués pour les moins de treize ans¹⁰ et deux fictions ne sont pas recommandés pour les moins de seize ans¹¹. Enfin deux réalisations sont interdites aux moins de dix-huit ans¹². Cet avertissement restreint considérablement le nombre de spectateurs ce qui n'empêche pas pour autant le réalisateur de proposer des œuvres cinématographiques destinées à un plus large public comme en témoignent le reste de sa filmographie ou plus spécifiquement *Un berenar en Ginebra*, produit et diffusé sur petit écran.

Longtemps présentée de façon sommaire par les études historiques dédiées à l'analyse du septième art comme en témoigne la brève mention d'Augusto Martinez Torres dans son *Diccionario del cine español*¹³, l'oeuvre cinématographique de Ventura Pons gagne en importance depuis ces dernières années. L'historiographie récente a porté une attention singulière à cette production de l'excès, attachée à dévoiler l'indicible, en ébranlant sur son passage tous les modèles institués par le mélange des genres populaires et conventionnels, des tissus narratifs, s'attaquant à tous les tabous.

Les premières mentions de sa filmographie dans l'Histoire du cinéma espagnol ont surtout insisté sur la démarche subversive du cinéaste qui a su marquer les esprits avec son

⁸ *Morir (o no)*, *Any de Gràcia*, *Ignasi M.*, *Miss Dalí*.

⁹ *Mil cretins*, *Virus de la por*, *Sabates grosses*, *Universal i faraona*.

¹⁰ *Putxa misèria !*, *¿ Què te juegas Mari Pili ?*, *Rosita Please !*, *Amic/Amat*, *Food of love*, *Amor idiota*, *Animals ferits*, *La Vida abismal*, *Barcelona (un mapa)*, *Forasters*, *A la deriva*.

¹¹ *El Vicari d'Olot*, *Informe sobre el FAGC*.

¹² *Ocaña*, *retrat intermitent*, *La Rossa del bar*, *Aquesta nit o mai*, *El Perquè de tot plegat*, *Carícies*.

¹³ Augusto Martinez Torres, *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 383.

premier film documentaire couronné par mention spéciale « Un certain regard » au Festival de Cannes de 1978 pour *Ocaña, retrat intermitent* (1977) en donnant une visibilité aux travestissements exhibitionnistes dans la capitale catalane de l'artiste andalou homosexuel José Pérez Ocaña, devenu l'emblème d'une contre-culture populaire envisagée comme la *movida*, barcelonaise. Nombre de spécialistes dont Román Gubern s'accordent à le considérer comme un cinéaste marginal profondément engagé contre les soubresauts de la dictature franquiste au nom de la liberté des mœurs :

El clima de libertad que se consolidó paulatinamente tras la muerte de Franco permitió el resurgimiento en el cine de la vena libertaria que tan importante había resultado en la cultura popular española de la anteguerra. Este renacimiento se plasmó especialmente en un nuevo tratamiento de la sexualidad en la pantalla, [...] *Ocaña, retrato intermitente* (1978) de Ventura Pons¹⁴.

L'historiographie du septième art ibérique élaborée en France s'inscrit également dans cette perspective. Emmanuel Larraz lui consacre une entrée dans son ouvrage *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, en le rapprochant d'un autre cinéaste catalan qui s'est également révélé à travers la réalisation de deux films documentaires corrosifs. *Canet Rock* (1975) met en lumière une initiative musicale révélatrice de l'éclosion d'une contre-culture prenant force et vigueur au sein de la société catalane. Sous la forme d'un témoignage *La Nova Cançó* (1975) met à l'honneur un autre mouvement artistique et musical ayant émergé au cours de la période franquiste, connu pour ses oppositions par rapport au régime en exigeant plus de libertés dont celle de recourir au catalan dans le domaine de la chanson. Tous deux s'inscrivent dans cette nouvelle génération de cinéastes qui œuvrent pour donner une visibilité aux mouvements contestataires avant de privilégier des comédies sans pour autant être conçues comme de simple divertissement : « Francisco Bellmunt et Ventura Pons se sont tournés vers l'observation ironique de la société catalane contemporaine¹⁵. » L'engouement populaire ne le détourne pas pour autant de son discours initial qui vise à mettre en lumière les acteurs marginalisés de la société. Cette orientation périlleuse entreprise dans les années 1980 lui permet de conquérir le cœur du public comme le précise Jean-Claude Seguin en faisant référence à son entreprise documentaire et son goût prononcé pour concevoir des fictions en s'appuyant sur deux exemples symptomatiques de cette fougue créative : « [...] des films d'atmosphères comme l'excellent *Rossa del bar* (1986) [...] et *¿Qué te juegas Mari Pili ?* (1990) comédie frénétique qui a rencontré un très vif succès¹⁶. » Le triomphe obtenu

¹⁴ Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, (1989) 2003, p. 474.

¹⁵ Emmanuel Larraz, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 246.

¹⁶ Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, op. cit., p. 91.

déclenche une profonde virulence de la plupart des spécialistes opposés à ses films commerciaux comme en témoigne l'analyse d'Azucena Merino Acebes dans son *Diccionario de directores del cine español* en les qualifiant de : « [...] comedias meramente evasivas¹⁷ » ou la critique formulée par José María Caparrós Lera en dénonçant la pratique majeure engagée par les cinéastes au cours de cette période : « [...] una serie de comedias a carácter satírico-comercial invadía nuestras pantallas autonómicas-pues algunas apenas se estrenaron en el resto de la geografía española¹⁸. » Paul Julian Smith constate également un succès en demi-teinte, variable selon les zones géographiques : « [...] cinco comedias, populares en Cataluña, pero ignoradas o menospreciadas fuera¹⁹. » Toutefois, la réussite en terres catalanes est relative comme en témoigne l'échec survenu à la fin des années 1980 avec l'adaptation du roman de Rafael Arnal et Trinitat Satorre *Putxa Misèria !*. Cette déconvenue n'est pas pour autant spécifique au cinéaste selon l'historien José María Caparrós Lera qui le rapproche de la situation socioculturelle : « [...] gran parte desapercibidos [...] estamos en una crisis del cine catalán²⁰. » L'arrivée progressive d'un régime démocratique a profondément fragilisé l'unité nationale et par extension, la manière d'envisager le rapport à l'effet de réel en Catalogne :

Après quelques bonnes réussites, le cinéma catalan n'est pas parvenu à prendre son envol et a davantage cherché à satisfaire des problématiques et des sujets proprement régionalistes qui l'ont conduit à une impasse²¹.

Déterminé à surmonter les difficultés qui entravent le chemin de la liberté, Ventura Pons continue sur cette voie en envisageant le cinéma comme un acte spontané et réfléchi. Après avoir subi les foudres de la critique et l'abandon du public, il redynamise le médium cinématographique arrivé à bout de souffle : « El cine catalán en los noventa ha discurrido en medio de la languidez. No ha dado una nueva oleada de cineastas al estilo del País Vasco²². » La revendication de cette position catalane décentrée du référent unitaire national met en lumière l'un des aspects les plus épineux de cette société espagnole émergente au sortir de la dictature :

En España, el problema de la nacionalidad se plantea de manera bastante más compleja que

¹⁷ Azucena Merino Acebes, *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 1994, p.126.

¹⁸ José María Caparrós Lera, *La Pantalla popular. El Cine español durante el gobierno de derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal, 2005, p. 15.

¹⁹ Paul Julian Smith, « Independencia y litterariedad : dos películas de Ventura Pons, », in Antonio Lara, Norberto Mínguez-Arranz, *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, p. 66.

²⁰ José María Caparrós Lera, *El Cine español de la democracia, de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 343.

²¹ Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, op. cit., p. 93.

²² Francisco María Benavent, *Cine español de los 90 : diccionario de películas, directores y temático*, Bilbao, Mensajero, 2000, p. 31.

en otros muchos países. Conviene así tomar en cuenta por una parte la cuestión de la nación y/o las nacionalidades peninsulares-que tien en el cine también su propia historia-, que no se resuelve de manera simplista entre una oposición centro/periferia, sino que sobrepone casi de manera constante la “nacionalidad” regional o autonómica-con las variantes y los múltiples matices que conducen a cuestionar el cine “vasco”, “catalán”, por no hablar del “castellano-leonés” como entidades únicas e inquebrantables -y la “nación” o las “naciones”- con sus propias fragilidades y fisuras²³.

L’apport décisif de Ventura Pons dans la renaissance du médium cinématographique apparaît comme l’approche privilégiée par les historiens et rapproché plus particulièrement de la culture catalane. Avant de revenir plus précisément sur l’intégration de la filmographie de Ventura Pons dans ce septième art catalan, il convient de revenir plus en détail sur l’émergence de ce cinéma spécifique dont les frontières restent encore floues.

L’officialisation des Communautés Autonomes par la Constitution du 6 décembre 1978 participe d’une reconnaissance d’un statut historique spécifique non seulement au Pays Basque mais à la Catalogne. Si nous nous focalisons sur la situation catalane, force est de constater que ce privilège est obtenu dès la Seconde République (1931-1936) grâce au statut de Núria. Cette position différentielle dans l’échiquier politique est officialisée le 9 septembre 1932 par le Parlement espagnol avant d’être supprimée dès la fin de la Guerre civile lors de l’arrivée des forces nationalistes qui œuvrent pour la mise en place d’un régime dictatorial. Contraint à l’exil, le gouvernement catalan reprend force et vigueur lors du rétablissement du système démocratique comme en témoigne le discours prononcé par le président de la Généralité de Catalogne : « Ciutadans de Catalunya, ja sóc aquí ! » (Citoyens de Catalogne, je suis ici !). Dans l’effervescence démocratique, le statut est retrouvé en 1979. En dépit de la restauration d’un pouvoir décentralisé, cette officialisation remet en question l’unité nationale en créant une situation de tension entre le centre et la périphérie. Ce point est au cœur de tous les enjeux depuis les années 2000 selon les spécialistes : « La croissance des mouvements pro-indépendantistes en Catalogne dans les dernières années n’a fait qu’accentuer l’actualité du sujet²⁴. » Pour saisir l’origine de cette puissance excentrée, il convient de revenir plus précisément sur les ressorts sur lesquels celle-ci se structure. Il importe de préciser que la Catalogne se proclame avant toute chose comme nation. Par collectivité, elle se constitue de : « membres [qui] sont liés par des affinités tenant à un ensemble d’éléments communs ethniques, sociaux (langue, religion, etc.) et subjectifs (traditions historiques, culturelles,

²³ Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin, « Introducción », in Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España*, vol. 100, Madrid, Casa de Velázquez, coll. « Casa de Velázquez », 2007, p. XVII.

²⁴ Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, « L’Autre en Espagne : entre imaginaire et présence réelles », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/ Arts Visuels », 2014, p. 119.

etc.)²⁵ » ce qui a suscité de nombreuses questions auxquelles la production cinématographique n'a pas été épargnée. De fait, le développement d'une culture différenciée du reste de la péninsule ibérique ne se limite pas à l'idée préconçue d'une reconnaissance purement linguistique en impactant profondément le langage cinématographique. La constitution d'une image identitaire spécifique à travers le prisme du septième art mobilise des dispositifs institués depuis l'éclosion de la Catalogne. L'acte fondateur reste sans nul doute le Congrès de culture catalane (*Congrés de cultura catalana*) qui s'est étendu de janvier 1975 à décembre 1978 afin de concevoir une politique culturelle propre détachée du modèle espagnol :

L'estratègia concreta de l'àmbit estructural social s'orienta a un doble objectiu : recollir la necessària *informació* per a un coneixement sistemàtic de l'estructura social dels Països Catalans ; i procurar, alhora, la màxima sensibilització popular per tal que tothom es senti mogut a participar en el debat sobre el futur de la cultura catalana²⁶.

La mise en place de mesures concrètes en vue de dynamiser la production culturelle catalane se remarque dans la convocation des différents médiums artistiques : « El Congrès és una empresa colectiva i, per tant, necessita la col·laboració i la participació de tothom. Ha d'esser el Congrès de tots els que viuen i treballen als Països Catalans²⁷. » Cet évènement aboutit à l'émergence d'un cinéma propre, c'est-à-dire différencié des autres Communautés Autonomes. Même si cette tentative ne concourt pas à un discours intangible dans la constitution d'un discours national : « [...] sur le plan cinématographique, il a été impossible d'arriver à un accord sur ce qui devait être considéré comme du cinéma catalan²⁸ », il concourt à encourager des initiatives catalanes. La volonté de concevoir un septième art autonome se manifeste dans l'importance octroyée au référent spatial, linguistique et patrimonial propre à cette Communauté Autonome. C'est sur cette perspective que les infrastructures émergentes encouragent la production d'un cinéma identitaire au cours de la Transition démocratique. L'Institut du Cinéma Catalan récemment créé en 1975, met en place des subventions dont Vicente Aranda est l'un des premiers à tirer les bénéfices. Progressivement, ce dispositif est doublé d'une intervention concrète du ministère de la culture espagnole et la Généralité de Catalogne. La constitution progressive d'un réseau institutionnel cinématographique spécifique se durcit lorsque cette dernière conditionne son

²⁵ Trésor de la langue française, « Nation », in *Trésor de la langue française*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2222718720;r=1;nat=;sol=1>; [page consultée le 29/07/2015].

²⁶ Congrès de cultura catalana, in *Revista de sociologia*, vol. 6, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977, p. 237.

²⁷ *Ibid.*, p. 240.

²⁸ Àngel Quintana, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, op. cit., p. 150.

appui financier par l'ordonnance du 10 juillet 1986. Elle impose une contrainte d'un point de vue économique en obligeant une collaboration avec des « [...] empresas productoras radicadas en Cataluña²⁹ » et une diffusion destinée à : « Explotar la película exclusivamente catalana en todo el territorio de Cataluña³⁰. » Le film réalisé doit être intrinsèquement lié au territoire en question : « Cataluña suministra el paisaje, aunque figure ser otro sitio³¹. » L'ensemble du tissu narratif de l'objet cinématographique doit également porté sur l'environnement local : « Acción y personajes son catalanes aunque se rueda fuera. [...] Este criterio lo defienden los patriotas posibilistas : lo importante es que hablen de uno aunque sea bien, como al parecer decía Dalí³². » Bien plus que le processus créatif, il importe que la production reste entre les mains de contributeurs catalans :

La producción, es decir, el dinero, es catalana. La razón social de la productora está radicada en Cataluña. Además de la subvención ministerial hay ayuda económica de la Generalitat. Como parecerá lógico, este es el criterio defendido por los productores³³.

Au-delà de cette obligation, l'ensemble du processus doit être conçu par une équipe et porté sur la Communauté Autonome en question afin de devenir un authentique produit catalan : « Técnicos y actores-todos o algunos-son catalanes, aunque el capital, la trama y los personajes son extranjeros³⁴. » En ce sens, ce critère apparaît comme l'un des points déterminants pour concevoir une image identitaire différenciée du reste de la péninsule ibérique et par extension, de s'affirmer comme tel au niveau international.

Parallèlement à ce procédé, l'autre élément majeur sur lequel se fonde le cinéma nationaliste reste sans conteste le recours au catalan qui jouit d'un statut spécifique dans la Communauté Autonome en question. De fait, la langue s'avère être un marqueur identitaire qui dépasse le cadre purement linguistique. Le développement d'une idéologie politique visant à concevoir une nation au sein de laquelle la langue serait le trait définitoire de la communauté constituée est le reflet d'un héritage. La perspective d'un nationalisme linguistique s'est manifestée dès l'apparition du premier statut officiel de la Catalogne comme en témoignent les premiers discours d'Enric Prat de la Riba à la tête de la Mancomunitat, l'un des premiers gouvernements catalans comme nous l'avons mentionné précédemment :

²⁹ Iván Tubau, « Informe : cine catalán y cine de Barcelona », in *El Ciervo*, Barcelona, vol. 38, n. 459 1989, p.28.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

La llengua es la mateixa nacionalitat, deien els patriotes húngars a mitjans del segle passat, reproduint l'afirmació dels primers patriotes alemanys. La llengua es la nacionalitat, han repetit tots els pobles renaixents³⁵.

Peu de temps après la nouvelle reconnaissance officielle obtenue au cours des années 1980, cet élément constitutif de l'identité catalane est renforcé par la politique linguistique menée par le président de la Généralité de Catalogne Jordi Pujol dans une perspective de récupération identitaire : « Es la llengua catalana la que ha contribuït decisivament a configurar la personalitat col·lectiva de Catalunya³⁶. » Marginalisée au cours de la dictature franquiste, la langue est apparue comme l'un des fondements de la nation catalane. Néanmoins, l'élément linguistique présente des limites dans la mesure où il se diffuse dans un espace aux frontières mouvantes comme le souligne Henri Boyer :

[...] se pose en Catalogne la question de l'espace géolinguistique identifié comme *national*. Et à l'instar de ce qui a pu être observé pour d'autres nationalismes linguistiques, on doit parler de pan-catalanisme à propos de la prétention d'une tendance importante du nationalisme linguistique catalan, d'étendre, sous la dénomination de Pays catalans (*Països catalans*) la nation catalane à l'ensemble des pays historiquement de langue catalane, où du reste l'usage social du catalan est aujourd'hui d'importance variable (outre la Catalogne proprement dite, le Principat, les îles Baléares, le Pays valencien, le Roussillon, l'Andorre, la frange orientale de l'Aragon et la ville sarde d'Alghero)³⁷.

L'idée d'une nation catalane établie en fonction du référent linguistique qui s'étendrait au-delà de la Catalogne ne remporte pas l'adhésion unanime des partisans nationalistes. Force est de constater cette position réfractaire se manifeste dans les Communautés concernées :

[...] sous la forme de conflits glossonymiques, comme dans la Communauté valencienne où "valencien"(valencià) s'oppose à "catalan" (català). Bien qu'il s'agisse, d'un strict point de vue linguistique, de la même langue, c'est le nom de "valencien" qui a été retenu pour désigner officiellement la langue propre de la communauté³⁸. Dans la Communauté des îles Baléares³⁹ on a même pu observer l'apparition d'un micro-nationalisme linguistique, très minoritaire, refusant la dénomination, officielle dans cette communauté, de "catalan" au profit de "langue baléare" (sa llengua balear)⁴⁰.

³⁵ Enric Prat de la Riba, « "Importància de la llengua dins del concepte de la nacionalitat". Comunicació d'Enric Prat de la Riba. » *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, Barcelona*, 1906, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1985, cité par Henri Boyer, « Langue et nation : le modèle catalan de nationalisme linguistique », *in Mots. Les langages du politique*, n.74, 2004, p. 35.

³⁶ Jordi Pujol, « "Qué representa la llengua a Catalunya ?" » conférence de Jordi Pujol al Palau de Congressos de Montjuïc (22 mars 1995) » *in* Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions. Col·lecció Paraules del President de la Generalitat, vol. 26 (gener-desembre 1995), Barcelone, 1995, cité par Henri Boyer, « Langue et nation : le modèle catalan de nationalisme linguistique », *Ibid.*

³⁷ Henri Boyer, « Langue et nation : le modèle catalan de nationalisme linguistique », *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁸ Henri Boyer, *L'Espagne et ses langues. Un modèle écolinguistique ?*, Paris, L'Harmattan, 2002, cité par Henri Boyer, « Langue et nation : le modèle catalan de nationalisme linguistique », *Ibid.*

³⁹ Sandrine Sintas « Politique et comportement linguistiques des îles Baléares face à la langue catalane », *in* Lengas, n. 38, 1995, cité par Henri Boyer, « Langue et nation : le modèle catalan de nationalisme linguistique », *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Ces deux exemples sont révélateurs des tensions permanentes qui gravitent autour de la question du nationalisme linguistique. Cette complexité ne se situe pas uniquement dans la volonté de démarcation par rapport à la langue castillane mais se manifeste dans le rapport entretenu entre la Catalogne et les différents territoires constitutifs des Pays catalans. De fait, le recours dans l'univers du septième art au référent linguistique fondé par essence sur des frontières mouvantes, soulève de nombreux problèmes à l'heure de constituer l'identité catalane d'un film.

La considération de la langue comme point de référence identitaire est symptomatique du discours émergent dans la mesure où il n'apparaît pas comme un enjeu déterminant au cours de la période précédente. Tant le cinéma d'action déployé par Ignacio Farrés Inquino, Julio Salvado, Julio Colli, Miguel Iglesias que le mouvement d'avant-garde des années 1960, l'École de Barcelone fédérée autour de Joaquín Jordà, Jacinto Esteva, Pere Portabella, Vicente Aranda entre autres, se sont détournés du référent linguistique catalan en optant pour le castillan. La revendication d'un cinéma différent du canon défendu par ces derniers, ne se fonde pas sur le critère linguistique mais esthétique et thématique, comme le révèle explicitement le nom du mouvement qui renvoie à une dimension spatiale selon Iván Tubau : « [...] cine de Barcelona al explotado exclusivamente en castellano, y reservamos la denominación de "cine catalán" para la producción catalana hablado en catalán⁴¹. » Cette distinction est d'ailleurs clairement assumée par les réalisateurs :

[...] se consideraron nunca "cineastas catalanes"- aunque sí "barceloneses"-, como lo prueba el hecho de que no intentaron catalanizar sus nombres de pila (cuando han aparecido su catalanizados ha sido por voluntad ajena)⁴².

Le délaissement du référent linguistique imposé durant la période franquiste est d'ailleurs intensifié par un usage systématique du doublage pour empêcher toutes tentatives d'expansions contraires à l'identité espagnole⁴³. L'amorce du changement de paradigme apparaissent dès les premiers signes d'essoufflement de la dictature franquiste à travers : *L'Obscura història de la cosina Montse* (1976) de Jordi Cadena et *Anem-nos-en Bàrbara* (1977) de Cecilia Bartolomé. La revendication du critère linguistique instauré par les institutions catalanes comme élément déterminant dans la construction d'un cinéma

⁴¹ Iván Tubau, « Informe : cine catalán y cine de Barcelona », in *El Ciervo*, op. cit., p. 28.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Parmi celles-ci figurent : *El Judes* (1952) de Iquino, *Maria Rosa* (1964) de Armando Moreno, *Verd madur* (1960) de Rafael Gil, *El Balditri de la costa* (1968) de Josep Maria Font Espina, *L'Advocat, el battle, i el notari* (1969) de Josep Maria Font Espina, *La Llarga agonia dels peixos fora del aigua* (1970) de Francesc Rovira Beleta, *Laià* (1971) de Vicente Lluch.

nationaliste propre, présente rapidement des failles. Cette conception est fragilisée par l'imprécision donnée à son usage. L'obligation de tourner en catalan n'est pas mentionnée ce qui pose question sur l'origine même du film. L'utilisation du doublage interroge la validité du référent linguistique : « [...] considerar catalanes los filmes americanos o madrileños doblados al catalán⁴⁴. » D'autre part, il n'est nul fait mention du registre de langue ni de la quantité de catalan exigé pour considérer le film en tant que tel. C'est dans cette perspective que Jaime Camino réserve l'usage du catalan à certains personnages dans *Luces y sombras* (1988). Le recours au bilinguisme, c'est-à-dire le catalan et le castillan au sein d'un même film devient non seulement une pratique courante mais renforce insidieusement la hiérarchisation sociale conditionnée par la langue mobilisée :

Las asistencias, los alabañiles-que se llaman respectivamente en Cataluña mujeres de hacer faenas y paletas- son las más de las veces castellanófonos, y resultaría en ocasiones poco convincente oírles hablar en catalán⁴⁵.

Les limites du critère linguistique apparaissent au grand jour lorsque la Généralité de Catalogne donne naissance en 1982 à une cérémonie annuelle pour récompenser les films de langue catalane. Cette initiative divise les intellectuels catalans. Opposé à ce principe, Román Gubern condamne ouvertement l'éviction des films catalans tournés en castillan dans la mesure où elle entre en contradiction avec le bilinguisme officialisé par la constitution de 1978 :

[...] los criterios excluyentes basados en purismos lingüísticos que, en el caso de Cataluña, discriminan- por añadidura, a una de las dos lenguas oficiales. [...] que pretenden con sus premios es la promoción lingüística (que es un objetivo muy respetable y encomiable, pero tarea de otra sección administrativa) y no la promoción del cine catalán en función de sus valores estéticos y cualitativos objetivos, ya que se le amputa de una porción significativa. Si se planteasen de este modo, las cosas estarían más claras⁴⁶.

Opposé à cette perspective Albert Abril estime que le critère linguistique apparaît comme le fondement même de la catalanité « [...] comprendido por el 90 por ciento de la población⁴⁷. » Si le critère linguistique semble limité pour déterminer le cinéma nationaliste catalan, certains spécialistes ont particulièrement mis en avant un aspect constitutif d'une culture à savoir, le partage d'une mémoire commune :

En ce sens, le cinéma nationaliste catalan est à lire à travers le prisme d'une autre dimension [...] le cinéma national est celui qui établit non seulement une relation avec la langue d'un

⁴⁴ Iván Tubau, « Informe : cine catalán y cine de Barcelona », *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ Román Gubern, « Cine, idioma y nacionalidad », in *El País*, 12 /02/ 1987, [en ligne], URL, : https://elpais.com/diario/1987/02/12/cultura/540082805_850215.html [page consultée le 12/08/2017].

⁴⁷ Albert Abril, « Lengua y cine en Cataluña » in *El País*, 27/02/1987.

pays, mais aussi avec les éléments du patrimoine qui caractérisent sa propre culture. Bien qu'en Catalogne la langue définisse la culture comme transmission identitaire, elle n'est pas le seul élément qu'il la détermine⁴⁸.

Or, force est de constater que le cinéma catalan ne dispose pas d'un socle suffisant au sortir de la dictature franquiste comme le met en évidence l'étude de Joan Miguët Batllori⁴⁹. Pour combler ce déficit culturel auquel le référent linguistique ne peut que partiellement pallier, la constitution d'une mémoire visuelle s'est révélée nécessaire pour apparaître comme une nation. Dans une perspective derridienne, c'est en artisan de la mémoire qu'il œuvre pour le patrimoine culturel catalan :

Nous sommes des héritiers, cela ne veut pas dire que nous avons ou que nous recevons ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un jour de ceci ou de cela, mais que l'être de ce que nous sommes est d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non⁵⁰.

Par cette transcendance artistique, il devient une figure incontournable du cinéma indépendant en édifiant selon l'expression sociologique bourdieusienne un « capital culturel⁵¹ » catalan. Du premier succès qui lui a valu une reconnaissance immédiate avant de connaître un succès mitigé, il refait surface au cours des années 1990 en revendiquant une position artistique singulière qui se détourne des modèles institués. Par cette écriture singulière qui lui vaut une première nomination en 1995 à la cérémonie des Goyas dans la catégorie du meilleur scénario pour *El Perquè de tot plegat*, Ventura Pons s'affirme comme un réalisateur décisif pour le renouveau du cinéma catalan tel que nous le précise María Soledad Rodríguez :

[...] la afirmación de que el cine en Cataluña no es cine catalán exagerada puesto que en las imágenes de películas de Llorenç Solers o Ventura Pons, en *La Plaza del diamante* (1982) de Francesc Betriu o *¡Victoria!* (1983) de Antoni Ribassí transparecen ciertas realidades culturales de Cataluña⁵².

C'est par la transformation de la source littéraire en mémoire visuelle : « [...] un dialogue entre la littérature, le théâtre catalan et le cinéma⁵³ » qu'il gagne en notoriété. La renaissance du cinéaste comme écrivain de lumière se confirme au niveau international :

⁴⁸ Àngel Quintana, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, op. cit., pp. 154-155.

⁴⁹ Joan Miguët Batllori, « La Ausencia de referentes culturales autóctonos en el cine producido en Cataluña », in Joaquim Romaguera i Ramió, *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español. Actas del II encuentro de la Asociación de Historiadores del Cine*, San Sebastián, 1990, Filmoteca vasca, pp. 131-142.

⁵⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 94.

⁵¹ Pierre Bourdieu, « Les Trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, 1979, pp. 3-6.

⁵² María-Soledad Rodríguez, « En busca de un hipotético cine castellano o castellano-leonés », in Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España*, op.cit., p. 104.

⁵³ Àngel Quintana, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, op. cit., p. 160.

« [...] reconocimiento crítico fuera de su país⁵⁴. » C'est par cette démarche qu'il devient l'un des cinéastes catalans les plus importants selon les spécialistes : « [...] prolífico se ha mostrado Ventura Pons⁵⁵ », « [...] Pons deviendra le plus prolifique du cinéma tourné en Catalogne⁵⁶. » La constitution d'un discours cinématographique spécifique trouvant force et vigueur dans les textes littéraires catalans, lui permet de gagner en notoriété comme en témoigne la parution d'une première monographie⁵⁷ en 2004. Le rattachement du cinéaste au septième art catalan se confirme dans les études récentes comme le souligne celle de José María Caparrós Lera⁵⁸. La démarche pionnière du réalisateur catalan figure parmi les cinquante-huit personnalités sélectionnées par Antoni Verdaguer pour représenter le cinéma catalan dans son film documentaire *Cinematcat.cat*⁵⁹. L'ancrage dans le patrimoine nationaliste catalan se reflète notamment dans *le Diccionari de llargmetratges. El Cinema a Catalunya després del franquisme (1975-2003)* d'Àngel Comas⁶⁰ dans lequel il est non seulement répertorié mais participe pleinement à la rédaction de l'ouvrage en composant le prologue. L'étude historique d'Alberto Mira insiste particulièrement sur cet aspect en l'intégrant dans son étude du cinéma espagnol à la culture catalane⁶¹.

Devenu une figure de renom, la reconnaissance de la filmographie de Ventura Pons dans le champ cinématographique atteint son apogée lorsqu'il obtient la reconnaissance institutionnelle. La Généralité de Catalogne lui décerne non seulement le prix national du cinéma 1995 mais la Croix de Sant Jordi en 2006. Au-delà des frontières catalanes, le Ministère de l'éducation, de la culture et des sports espagnol lui remet la médaille d'or du mérite des beaux-arts en 2001. Le prestige du cinéaste se remarque dans les fonctions exercées. Au cours des années 2000, il est nommé vice-président de l'Académie des arts et des sciences cinématographiques d'Espagne (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España) dont l'une des principales missions est de récompenser

⁵⁴ Paul Julian Smith, « Independencia y literalidad : dos películas de Ventura Pons », in Antonio Lara, *Literatura española y cine, op. cit.*, p. 67.

⁵⁵ Francisco María Benavent, *Cine español de los 90 : diccionario de películas, directores y temático, op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ Àngel Quintana, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture, op. cit.*, pp. 150-159.

⁵⁷ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Fundación Autor, 2004.

⁵⁸ José María Caparrós Lera, *Historia del cine español*, Madrid, Editorial T&B, 2007, p. 218.

⁵⁹ Antoni Verdaguer, *Cinematcat.cat*, 2008.

⁶⁰ Àngel Comas, *Diccionari de llargmetratges. El Cinema a Catalunya després del franquisme (1975-2003)*, Valls, Cossetania edicions, 2003.

⁶¹ Alberto Mira, *The A to Z of Spanish Cinema*, Lanham, The Sarecrow Press Incorporation, 2010, p. 70.

annuellement les films espagnols d'exception en décernant les Goyas. Le succès est également acquis nationalement lorsqu'il remporte successivement le Prix Ondas, auquel s'ajoute celui de la ville de Huesca ainsi que le prix honorifique du Festival de cinéma gay, lesbien et transsexuel de Bilbao, « Zinegoak » en 2005. La consécration se manifeste également à travers ses participations fréquentes dans de nombreuses manifestations cinématographiques mondiales comme en témoigne sa présence pendant six années consécutives à la Berlinale, l'un des plus importants festivals de cinéma. Plus récemment, le prestige du cinéaste se remarque particulièrement lorsque la Filmothèque de Catalogne lui consacre une rétrospective intitulée « Carta Blanca a Ventura Pons⁶² » réalisée conjointement avec le cinéaste qui a lui-même participé à la programmation en sélectionnant sept de ses films : *Putxa misèria !*, *Anita no perd el tren*, *Carícies*, *Amic/ amat*, *Amor idiota*, *Mil cretins*, *Barcelona (un mapa)*.

À l'image du développement exponentiel de la filmographie de Ventura Pons, les recherches universitaires lui étant consacrées, ne cessent de se développer. Il importe de préciser qu'elles sont principalement engagées par des théoriciens espagnols, anglophones et français.

En Espagne, cette œuvre cinématographique a surtout été analysée sous l'angle des *gender studies* et des théories *queer* qui se sont développées dans l'aire anglo-saxonne au cours des années 1990. Le rapprochement de l'homosexualité et du cinéma européen et américain⁶³ ne s'est pas centré uniquement sur une perspective esthétique mais s'est doublée d'une approche subversive qui s'oppose au discours préétabli. Alberto Mira fait figure de précurseur dans les recherches espagnoles en ayant souligné la particularité du cinéaste à donner une visibilité au peintre José Pérez Ocaña, un « [...] heterodoxo vocacional [...] la voluntad de ser uno a pese y contra todo⁶⁴ » en adoptant une perspective *camp*, c'est-à-dire à déjouer le processus de normativité par le biais de l'autodérision. De la même manière, Josep

⁶² Filmothèque de Catalogne, « Carta blanca a Ventura Pons », 2014, in Filmothèque de Catalogne, [en ligne], URL : <http://www.filmoteca.cat/web/programacio/cicles/carta-blanca-a-ventura-pons>, [page consultée le 11/08/2014].

⁶³ Parker Tyler, *Screening the sexes : homosexuality in the movies*, New York, Perseus Books Group, (1972) 1993, Vito Russo *The Celluloid closet: homosexuality in the movies*, New York, Harpercollins, (1981) 1987, Richard Dyer, *Now you see it. studies on lesbian and gay film*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, (1990) 2017.

⁶⁴ Alberto Mira, *De sodoma a Chueca. Historia de la homosexualidad en España*, Barcelone/Madrid, Egales, 2004. ; *Miradas insumisas : gay y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales, 2008 ; Alberto Mira, « An Intermittent Portrait (Ventura Pons, 1977) : the Mediterranean movida and the passing away of Francoist Barcelona » in María Delgado, Robin Fiddian, *Spanish cinema 1973-2010. Auteurism, politics, landscape and memory*, Manchester, Manchester University Press, 2013, pp. 49-63.

Antón Fernández apparaît également comme l'un des premiers théoriciens en envisageant le travestissement démesuré de l'artiste, évoqué comme un moyen stratégique de subversion⁶⁵. À travers le prisme de la transgression du principe d'hétéronormativité dans son étude du cinéma subversif espagnol au cours de la Transition démocratique, Alberto Berzosa Camacho reprend la distinction de Richard Dyer⁶⁶ qui dissocie le film militant à visée politique d'une approche strictement esthétique *underground* intrinsèquement liée à la *movida*. Dans la première catégorie, il y répertorie le film documentaire *Informe sobre el FAGC* en soulignant les procédés déployés par le cinéaste pour construire un discours percutant tandis qu'il intègre *Ocaña, retrat intermitent* dans une dimension plus artistique populaire opposée aux codes conventionnels⁶⁷. Dans ce sillage, Beatriz Preciado remet en question le bien-fondé d'une intégration normative de l'homosexualité au nom de la liberté sexuelle à travers le prisme des termes philosophiques de *camp*, *cursi*, *queer*⁶⁸. Ces dernières années Santiago Fouz-Hernández s'est imposé dans cette approche performative du genre dans une série de travaux⁶⁹ en abordant l'œuvre de Ventura Pons sous l'angle de l'homoérotisme pour insister sur la dimension subjective de l'idée de masculinité. La focalisation sur des acteurs marginaux pour proposer une réalité distincte du discours normé ne cesse de faire l'objet de réflexions comme le met en évidence María Delgado dans son étude diachronique de la filmographie de Ventura Pons⁷⁰. María Teresa García-Abad García insiste plus particulièrement sur les procédés mis en évidence par le cinéaste pour souligner l'assujettissement du corps par rapport à des instruments de contrôle⁷¹.

Les études espagnoles se sont aussi focalisées sur un phénomène récurrent qui

⁶⁵ Josep-Antón Fernández, « The Authentic queen and the invisible man : catalan camp and its conditions of possibility in Venturas's Pons *Ocaña, retrat intermitent* », in *Journal of spanish cultural studies*, 2004, pp. 83-99.

⁶⁶ Richard Dyer, *Now you see it. studies on lesbian and gay film*, op. cit., p. 211.

⁶⁷ Alberto Berzosa Camacho *La Sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, Reims, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2012.

⁶⁸ Beatriz Preciado, « La Ocaña que merecemos. Campceitualismo, subalternidad y políticas », in Pedro Romero, *Ocaña: 1973-1983. Acciones, actuaciones, activism*, Barcelona, Polígrafa, 2011.

⁶⁹ Santiago Fouz-Hernández, « *Caresses* : the male body in the films of Ventura Pons », in *Mysterious skin : male bodies in contemporary cinema*, London/ New York, I.B. Tauris, 2009, pp. 143-157 ; Santiago Fouz-Hernández, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, Edicions Bellatera, 2013 ; Santiago Fouz-Hernández, « Una mirada homoérotica en el cine de Ventura Pons », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 305-328 ; Santiago Fouz-Hernández, *Live Flesh: the male body in contemporary Spanish cinema*, London/New York, IB Tauris, 2007.

⁷⁰ María Delgado, « "A favor de los Valientes": Ventura Pons y su cine de autor », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 329-348.

⁷¹ María Teresa García-Abad García, « Contra violencia, ternura. Imagen de la violencia y violencia de la imagen en el cine de Ventura Pons », in Jean Claude Seguin, *Image et violence, mage et violence*, Actes du 9e congrès international du GRIMH, Nov 2014, Lyon, GRIMH-Université Lumière Lyon 2, 2016, pp. 435-446.

concerne la tendance aux adaptations de textes littéraires comme en témoigne la profusion d'articles consacrée à cet aspect dès les années 2000. Dans son travail de recherche sur les adaptations cinématographiques du répertoire catalan contemporain entre 1995 et 2000, María Pilar del Nieto intègre dans son corpus celles effectuées par le cinéaste au cours de cette période⁷². Le dialogue noué avec l'univers dramatique est d'ailleurs prolongé par Carlos Germán Van der Linde⁷³ qui se focalise sur le long-métrage *Actrius*. L'intérêt grandissant pour la narrativité se confirme notamment par la dissection minutieuse proposée par Conxita Domènech en se concentrant sur le film *El Perquè de tot plegat* pour dégager l'essence poétique du réalisateur⁷⁴. Susanna Pérez Pàmies étend la réflexion en se focalisant sur la deuxième adaptation cinématographique effectuée par Ventura Pons de l'une des œuvres de l'écrivain Quim Monzó⁷⁵. Le recours à l'héritage littéraire pour donner force et vigueur au discours cinématographique a fait l'objet d'une étude minutieuse conduite par Joan Ramón Resina⁷⁶. Ces dernières années, les spécialistes portent leur attention sur l'esthétique du cinéaste liée à la culture catalane. Antón Pujol est l'un des premiers théoriciens à faire ressortir les points saillants de cette écriture fortement ancrée dans cette aire culturelle⁷⁷. Son engagement à concevoir un discours cinématographique qui ne tisse pas seulement un dialogue avec l'héritage littéraire mais s'étend à l'éclosion d'un cinéma des autonomies comme le souligne l'analyse d'Àngel Quintana parue dans un ouvrage français⁷⁸. Parmi les travaux majeurs qui mettent en évidence cet aspect, il convient de mentionner notamment la contribution décisive d'Andrés Lema-Hincapié⁷⁹. Les recherches récentes s'attachent à dépeindre le rôle décisif du réalisateur à concevoir un cinéma catalan en ne mobilisant pas

⁷² María Del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.

⁷³ Carlos Germán Van der Linde, « Las Tablas del teatro como un detrás de cámaras : teoría estética y respeto agonal en *Actrius* (1996) de Ventura Pons », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015, pp. 95-114.

⁷⁴ Conxita Domènech, « Una piedra parlanchina y un gnomo perverso : Quim Monzó y Ventura Pons en *El Perquè de tot plegat* », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 231-258.

⁷⁵ Susanna Pérez Pàmies, « La Reescritura visual de Quim Monzó en *Mil cretins* de Ventura Pons », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 259-272.

⁷⁶ Joan Ramón Resina, « La Herencia de los bárbaros » in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 27-44.

⁷⁷ Antón Pujol, « Ventura Pons y la crónica de un territorio llamado Barcelona », in *Arizona journal of Hispanic cultural studies*, n. 13, 2009, pp. 61-81.

⁷⁸ Àngel Quintana, « Una larga travesía por el cine catalán », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 285-304 ; Àngel Quintana, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol : Histoire et culture, op. cit.*, pp. 150-167.

⁷⁹ Andrés Lema-Hincapié, « Eros como evento crítico : *Amic/Amat* (1998) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 45-72.

uniquement la richesse littéraire pour élaborer une esthétique spécifique. La musicologue Teresa Fraile étudie notamment la manière dont Ventura Pons en accord avec le compositeur Carles Cases offre une partition singulière intrinsèquement liée à la culture catalane⁸⁰. Antonio Lázaro Reboll est également parmi l'un des pionniers à proposer une étude de l'essence culturelle constituée par le réalisateur du point de vue du critère cinématographique lié au sous-titrage⁸¹.

Dans les pays anglophones, la question de la performativité a particulièrement été explorée par Paul Julian Smith. En précurseur, il a dévoilé la poétique du réalisateur en livrant les mécanismes de déconstruction du discours hétéronormatif mis en place par le réalisateur notamment dans l'analyse comparée d'*Ocaña, retrat intermitent* et d'*Actrius*⁸². Dans les études pionnières, Chris Perriam a souligné la spécificité du cinéaste à se détourner d'une représentation uniforme de la figure de l'homosexuel en variant les formes :

More recently, the older, or older-looking, men in the otherwise strenuously modern corpus of films by Ventura Pons are constructed (perhaps because of the dramatic and literary sources which they are drawn) as in extreme middle-age and middle-class crisis⁸³.

De nombreux autres chercheurs se sont focalisés sur la dimension performative du cinéma de Ventura Pons pour transgresser les processus de normalisation. Scott Ehrenburg emprunte un chemin similaire en s'intéressant à la manière dont Ventura Pons remet en question l'image instituée du corps en appuyant sur la dimension sociale de l'homosexualité⁸⁴. C'est ce ressort mis en relation avec le contexte catalan qui est analysé par Sally Falkner dans son étude portant sur le film *Carícies*⁸⁵. Jennifer Brady prolonge cette approche en entrecroisant ce long-métrage avec un film antérieur : *El Perquè de tot plegat* (1994)⁸⁶. L'attachement du réalisateur à concevoir une structure narrative singulière nourrie

⁸⁰ Teresa Fraile, *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2010.

⁸¹ Antonio Lázaro Reboll, *Estudio descriptivo y contrastivo de la traducción de elementos culturales en la subtitulación (catalán-inglés)*, University of Kent, 2013.

⁸² Paul Julian Smith, « Independencia y literariedad dos películas de Ventura Pons », in Norberto Mínguez Arranz, *Literatura española y cine*, Complutense editorial, Madrid, 2002, pp. 65-78. ; Paul Julian Smith, « Catalan independence ? Ventura Pons's niche cinema », in *Contemporary Spanish culture : TV, Fashion, Art and Film*, Polity Press, Cambridge, 2003.

⁸³ Chris Perriam, *Spanish queer cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, p. 58.

⁸⁴ Scott Ehrenburg, « Construcciones de espacios y temporalidades queer en *Ocaña, retrat intermitent* (1978) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 157-171.

⁸⁵ Sally Falkner, « Catalan city cinema : violence and nostalgia in Ventura Pons's *Carícies* », in *New cinemas : journal of contemporary film*, vol. 1 Issue 3, 2002, pp. 141-148.

⁸⁶ Jennifer Brady, « Hacer visible lo invisible : subversiones de la masculinidad hegemónica en *El Perquè de tot plegat* (1994) y *Carícies* (1997) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 273-284.

du référent est notamment mise en lumière par David Scott Diffrient⁸⁷ ou encore Phyllis Zatlin qui insiste sur le travail de transposition du matériau littéraire catalan entrepris pour permettre l'éclosion d'un discours cinématographique propre⁸⁸. Jytte Holmqvist prolonge cette réflexion en faisant dialoguer la poétique almodovarienne et celle de Ventura Pons⁸⁹.

En France excepté notre étude, il convient de signaler que la filmographie de Ventura Pons a été mise en lumière notamment grâce à deux contributions marquantes. Bérénice Brémard s'inscrit dans le même sillage en s'interrogeant sur la manière dont le cinéma est élaboré depuis l'essor du régime démocratique espagnol à travers une étude croisée de la filmographie de Pedro Almodóvar et de Ventura Pons⁹⁰. Sonia Kerfa s'est plus particulièrement intéressée à la dimension performative élaborée par le réalisateur catalan dans son premier film *Ocaña, retrat intermitent*⁹¹.

En ce sens, la dimension spectaculaire du corps, la construction d'une poétique fondée sur des ressources littéraires et le choix d'une aire culturelle aux contours catalans apparaissent comme les points saillants des travaux consacrés à la filmographie de Ventura Pons depuis le milieu des années 2000. Pour achever cet éclairage sur les recherches qui ne tend nullement vers l'exhaustivité, il importe de remarquer que la filmographie du réalisateur fait souvent l'objet d'une analyse plus ample en se trouvant intégrée à des corpus relatifs à une pratique générique singulière tel que les enjeux de l'adaptation cinématographique, à une récurrence thématique comme dans les ouvrages consacrés à l'émergence du cinéma *queer* espagnol. Le regain d'intérêt pour le cinéma de Ventura Pons a pris force et vigueur à partir du milieu des années 2000. Cet engouement se confirme notamment par un colloque organisé en 2012 à l'Université de Denver, intitulé « Ventura Pons : The Unconventional Gaze of Catalan Cinema⁹² », entièrement consacré à la poétique de Ventura Pons présent pour

⁸⁷ David Scott Diffrient, « Caressing the text episodic erotics and generic structures in Ventura Pons's "Minimalist Trilogy" » in Jay Beck, *Contemporary Spanish cinema and genre*, Manchester, Manchester University Press, 2008, pp. 179-201.

⁸⁸ Phyllis Zatlin, « From stage to screen: the adaptations of Ventura Pons », in María Delgado, David George, Lourdes Orozco, *Contemporary theatre review 1975-2006: Politics, Identity, Performance*, 2007, pp. 434-445.

⁸⁹ Jytte Holmqvist, *The Representation of the Spanish metropolis in the cinema of Pedro Almodóvar and Ventura Pons : Urban change and global habitat*, University of Melbourne, 2015.

⁹⁰ Bérénice Brémard, « El Mestizaje de culturas en el cine español homosexual contemporáneo : Pedro Almodóvar / Ventura Pons » « Le Métissage des cultures dans le cinéma espagnol homosexuel contemporain : Pedro Almodóvar / Ventura Pons », in *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, Société des amis d'Axieros, 2005, p. 68.

⁹¹ Sonia Kerfa, « *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) : un film à l'ombre des travestis en fleurs ou le corps comme performance dans l'Espagne de la Transition », in Nathalie Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno (dir.), *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles : regards transgénériques et transhistoriques*, op.cit.

⁹² University of Denver, October 4-6, 2012 : « Ventura Pons : The Unconventional Gaze of Catalan Cinema⁹² ».

l'occasion qui a donné lieu à une publication en 2015⁹³. Dernièrement, le réalisateur s'impose comme une figure incontournable du septième art depuis la Transition démocratique comme l'atteste l'étude de Carlos Losilla pour souligner la contribution décisive du réalisateur qui s'est détourné d'une représentation normée du corps en dévoilant les tensions qui le parcourt perpétuellement :

[...] donar-ho a veure amb absoluta claredat. Aquesta èmfasi de la càmera com a objecte externe a la imatge es pot substituir per l'èmfasi en l'actor com a gestualitat per sobre de la imatge, com passa a les pe de Ventura Pons, tan influïdes per l'imaginari del teatre popular català⁹⁴.

Le réalisateur s'est imposé non seulement comme un écrivain de lumière décisif depuis le virage démocratique amorcé depuis la fin de la dictature franquiste mais il figure parmi les pères du cinéma catalan en revendiquant constamment de faire un : « [...] cinema a Catalunya, en català i a l'interior de la institució “cinema català”⁹⁵. »

Notre travail portera sur la production cinématographique de Ventura Pons. À la différence des travaux antérieurs menés, nous avons privilégié une approche générale dans la mesure où sa filmographie n'a pas été jusqu'à ce jour explorée dans son ensemble. Malgré une multiplicité générique, thématique et esthétique indiscutable, nous tâcherons de révéler l'accord harmonieux de cette partition cinématographique en l'abordant à travers le prisme de deux points convergents que sont la théâtralité et l'intimité. En ce sens, ces concepts s'avèrent être les pivots de ce cinéma abolissant toutes les frontières au nom d'une indépendance artistique frôlant continuellement la limite du permissible comme en témoignent les interdictions décrétées par le Ministère de la culture espagnole qui limite sa diffusion à un nombre restreint de cinéphiles.

La démarche suivie se veut intentionnellement transversale en mettant en exergue les ressorts narratifs sur lesquels se fonde la poétique de cet écrivain de lumière si singulier. Par auteur, nous reprenons le point de vue énoncé par François Truffaut dans le numéro trente-et-un des *Cahiers du cinéma*, en reprenant la célèbre formule de Jean Giraudoux : « [...] il n'y a

⁹³ Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, *op. cit.*

⁹⁴ Carlos Losilla, « Com fer-se invisible sense desaparèixer. Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat », in Ana Rodríguez Granell, *Identitats en conflicte en el cinema català*, Editorial UOC, Barcelona, 2016, p. 18.

⁹⁵ *Ibid.*

pas des œuvres il n'y a que des auteurs » qui traduit la volonté de cette nouvelle génération de faire du septième art une écriture de lumière : « [...] les “ Jeunes Turcs ” retiennent des mises en scène spécifiques, une manière personnelle reconnue de film en film, une signature⁹⁶. » L'esthétique si particulière adoptée par le cinéaste en jouant constamment sur les ressorts de la théâtralité et de l'intimité nous conduit au néologisme adjectival ponssien pour insister sur cette spécificité cinématographique. La revendication d'un style propre va de pair avec un ancrage perpétuel avec la société de son temps. En ce sens, Ventura Pons peut être perçu comme un cinéma postmoderne à part entière. C'est en reprenant la perspective du philosophe français Jean-François Lyotard présentée dans son essai intitulé *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) que le terme est à entendre en tant qu' « [...] état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle⁹⁷. » Amorcée dès la fin des années 1950, la postmodernité se substitue à la modernité apparue au cours du siècle des Lumières qui se caractérise par une vision totalisante de l'histoire humaine en étant fédérée autour de la notion de « métarécit. » Ce phénomène rationnel englobant s'est érigé comme le socle de la modernité ce qui renvoie à la philosophie hégélienne envisagée comme :

[...] émancipation progressive ou catastrophique du travail (source de la valeur aliénée dans le capitalisme), [l'] enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et même, si l'on compte le christianisme lui-même dans la modernité (opposé alors au classicisme antique), [le] salut des créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. La philosophie de Hegel totalise tous ces récits, et en ce sens elle concentre en elle la modernité spéculative⁹⁸.

La construction d'une unicité au cours de la période moderne a permis l'éclosion de la conscience et de la liberté du sujet. Toutefois, la société contemporaine ne peut plus être perçue à travers le prisme d'un discours totalisant. Le progrès concourt à redessiner les frontières ce qui place le sujet en situation de crise. Le processus linéaire a fait place à une approche plurielle qui aboutit à une représentation de l'effet de réel multiple. En ce sens, Ventura Pons n'élabore pas une production cinématographique hermétique au temps en prêtant une oreille attentive aux nouveaux enjeux qui modifient le rapport à l'autre. Cette obsession se remarque à travers la mise en place de nouvelles stratégies d'élaboration de l'objet esthétique dont l'invariant reste sans conteste le recours à la théâtralité. En cinéaste

⁹⁶ Antoine De Baecque, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 137.

⁹⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 7.

⁹⁸ Jean-François Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 37.

postmoderne, il propose une écriture caractéristique de « [...] l'artiste authentique, même sous la contrainte du marché, est celui qui exprime d'une manière sismographique les ébranlements d'une culture dont il constitue, souvent de manière implicite, la chambre d'écho⁹⁹. » La préoccupation constante d'être au contact du monde le conduit à adopter une esthétique postmoderniste qui se détache des formes traditionnelles. C'est dans cette optique qu'il se distingue des autres cinéastes dans la manière de représenter l'effet de réel en privilégiant une approche fortement marquée par le référent théâtral. Pour comprendre plus spécifiquement cette spécificité, il convient de retourner aux sources de sa pulsion créatrice en revenant sur son parcours si singulier.

Il est en étroite relation avec l'évolution sociétale. Rappelons que sa production cinématographique s'étend de la Transition démocratique et des années 1990 à la période mondialisée débutée à partir de 2000. À travers ce parcours chronologique, nous tenterons de mettre en évidence comment les évolutions socioculturelles amorcées à la fin de la dictature franquiste et les premières réformes déployées ont eu un écho non seulement tant au niveau du médium artistique sélectionné que de la thématique et les formes choisies par Ventura Pons. Pendant douze ans, il est à la tête de la Fundació Autor qui est une antenne de la Société Générale des Auteurs et éditeurs (Sociedad General de Autores y Editores) qui garantit et fixe les droits d'auteur en Espagne. Au-delà de la défense du cinéma, il participe activement à sa production en étant à la tête d'une maison de production, « Els films de la Rambla » en 1985 avec laquelle il a produit trente de ces trente-quatre films. La mise en place d'un appareil industriel cinématographique proprement catalan est également entrepris du point de vue de la distribution. En 2014, il donne naissance au multiplexe Texas afin de normaliser la projection du cinéma international en version originale en le sous-titrant en catalan. Il étend cette entreprise au reste de la Catalogne en ouvrant le complexe Las Vegas à Figueras en avril 2018. Cette démarche en vue de normaliser la pratique de la langue catalane ne se limite pas à la communauté autonome catalane. En mars 2017, il réitère cette initiative en ouvrant les Cinémas Alba Texas à Valence. La volonté de concevoir une liberté propre qui se détache des modèles institués en participant activement, est accentuée ces dernières années à travers des démarches insolites. C'est dans cette perspective engagée qu'il donne naissance à la société de distribution Albada Films tel qu'il le précise Carme Vilà : « per donar sortida al cine

⁹⁹ Marc Gontard, « Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente », 2011, [en ligne], URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf, [page consultée le 11/09/2015].

mundial més interessant que no arriba a les nostres pantalles¹⁰⁰. »

L'enjeu de ce travail est de mettre en évidence comment Ventura Pons joue un rôle fondamental dans le renouveau du langage cinématographique dès sa première apparition au cours de la Transition démocratique en affirmant une poétique propre fédérée autour de deux principes régisseurs. Le traitement de l'intimité dans le cinéma ponssien ne peut se concevoir sans relier la notion au concept de théâtralité. L'œuvre cinématographique de Ventura Pons s'articule sur ces deux référents qui, en apparence semblent s'opposer. Afin de saisir pleinement les enjeux soulevés par ces notions nous aborderons notre travail en trois parties. Nous nous intéresserons au lien unissant l'intimité, dans sa double dimension envisagée à la fois dans l'une de ses acceptions premières concernant la représentation de la vie la plus intérieure de l'être et métaphoriquement en tant que réalité profonde, à la théâtralité abordée aussi bien dans son sens premier en étant relatif à l'art théâtral qu'à sa signification sémiotique.

Par une approche diachronique et synchronique, nous pénétrerons dans l'intimité même du réalisateur dans la mesure où la pratique artistique se révèle être un acte de résistance contre une existence muselée, autrement dit, une échappatoire. Nous verrons comment le manque de liberté éprouvée depuis sa naissance se transforme en une puissance créatrice articulée autour de la notion d'intimité et de théâtralité. L'objectif sera de dégager les différents points d'articulations qui entrent en jeu dans l'éclosion de cette oeuvre féconde en tenant compte aussi bien du contexte cinématographique que sociopolitique espagnol à partir du dernier tiers du XXème siècle. Une fois l'évocation des éléments déclencheurs de cette pulsion créatrice singulière, nous dévoilerons les différentes étapes de ce parcours hors du commun en constante évolution.

Dans un deuxième temps, nous allons mettre en évidence les enjeux qui gravitent autour de l'effet théâtral en adoptant une démarche transversale fondée sur le principe d'intermédialité. Dans le premier chapitre, nous montrerons que la dimension théâtrale s'avère foisonnante de sens. Nous nous emploierons à mettre en évidence la manière dont le réalisateur s'approprie la notion en question en l'envisageant à travers une pluralité de perspectives. Puis, nous nous attacherons aux stratégies déployées par Ventura Pons pour

¹⁰⁰ Carme Vilà, « El Cineasta Ventura Pons, pregoner de les Fires i Festes de la Santa Creu », in *Diari de Figueres*, [en ligne], URL : <https://www.diaridegirona.cat/alt-emporda/2018/03/30/cineasta-ventura-pons-pregoner-fires/904407.html>, [page consultée le 11/09/2018].

parvenir à une régénérescence perpétuelle du tissu narratif à travers le dialogue noué avec les genres littéraires. Toutefois, nous verrons que le réalisateur ne se borne pas seulement à une transposition scénique. Nous poursuivrons notre entreprise archéologique en nous centrant plus précisément sur la manière dont il se saisit de la dimension spectaculaire du référent théâtral. Enfin, le troisième chapitre nous amènera à mettre en exergue l'effet recherché sur la figure spectatrice, de dévoiler l'implicite de cette construction artificielle.

Nous nous intéresserons dans la troisième partie à l'effet de grossissement opéré sur la sphère la plus intime. Pour discerner les enjeux soulevés par cette approche, nous débuterons avec un tour d'horizon sur la notion même d'intimité pour dégager le point pivot qui permet de faire converger la perception de l'intime à travers le prisme de la théâtralité, le corps. Le premier chapitre nous permettra de dévoiler la complexité du tissu corporel qui s'éloigne de l'apparente évidence d'une donnée figée du concept d'intimité. Passer outre ce décentrement du regard, nous nous efforcerons d'étudier les mécanismes mobilisés pour faire de l'instabilité une force régénérative plurielle. Nous achèverons notre parcours en montrant comment le réalisateur s'attache à souligner le rôle prépondérant exercée par autrui dans l'agencement de soi.

PARTIE 1 : UNE EXPERIENCE INTIME THÉÂTRALE

Chapitre 1 : L'émergence d'une vocation

*Le cinéma en tant que rêve, le cinéma en tant que musique.
Aucun art ne traverse, comme le cinéma,
directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments,
au fond de la chambre crépusculaire de notre âme¹.*

À ce stade de notre étude, il convient de nous focaliser plus spécifiquement sur la trajectoire artistique de ce cinéaste particulier afin de montrer comment l'effet théâtral apparaît non seulement comme un trait récurrent de son esthétique mais entre en résonance avec sa propre existence. Dans cette optique, il importe de mettre en lumière le rapport profond qui le lie à cette pratique autrement dit, de s'intéresser aux conditions d'émergence de ce penchant qui apparaît telle une évidence à ses yeux. La mise à distance par rapport à la considération de l'auteur uniquement comme instance scripturaire au profit d'une prise en compte de l'auteur reprend la perspective de Dominique Noguez exposée dans son pastiche de la biographie d'Arthur Rimbaud renouant avec la démarche beuvienne : « [...] l'importance de la vie, du biographique dans la création². » Cette attention portée vise à nuancer la mort décrétée de l'auteur³ au cours des années 1960 d'après Antoine Compagnon : « Nous sommes en 1968 : le renversement de l'auteur, qui signale le passage du structuralisme systématique au poststructuralisme déconstructeur est de plain-pied avec la rébellion anti-autoritaire du printemps. » L'idée que le sens d'une oeuvre fait écho à l'auteur lui-même ne peut être écartée selon le théoricien : « [...] il paraît difficile de ranger l'auteur au magasin des accessoires⁴. » La prise en compte de l'ensemble des paramètres qui gravitent autour de la production artistique nous amène à nous intéresser aussi bien à l'oeuvre qu'au créateur. En adoptant cette démarche, nous nous intéresserons aux circonstances qui ont conduit à l'éclosion du référent théâtral non seulement comme une puissance créative foisonnante mais participe d'une renaissance intime.

¹ Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Paris, Gallimard, 1987, p. 91.

² Dominique Noguez, « Ressusciter Rimbaud », in Jean Larose, Gilles Marcotte, Dominique Noguez, *Rimbaud*, Montréal, Hurtubise HMH, 1993, pp. 121-122.

³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

I. D'une vie étriquée...

1. Une enfance difficile avec la mise en place du régime dictatorial

Il nous paraît indispensable de présenter quelques éléments biographiques concernant le cinéaste en question, avant de s'attacher à son œuvre. Cadet d'une famille aux origines sociales opposées, Ventura Bonaventura Pons i Sala, dit Pons, naît 1945 à dix-sept heures précise le 25 juillet à Barcelone. C'est au cours de la Guerre civile espagnole que son père joaillier issu d'une famille bourgeoise installée dans le village côtier d'Arenys del Mar, rencontre sa mère originaire de la région catalane aride, nommée la Segarra. Un an après sa naissance, la famille s'établit dans le quartier de Gràcia situé sur la Travessera de Dalt qui n'est pas encore urbanisé. Cet isolement géographique est renforcé par une éducation rigide à l'image des Espagnols de son époque et de son milieu social puisqu'il intègre un collège de religieuses avant d'intégrer un pensionnat :

[...] el internado de El Collell, un colegio perdido en las montañas de Girona adonde lo envió su padre para cursar el bachillerato. " Allí empecé a odiar a los curas profundamente-dice Ventura-. Aquellos años fueron espantosos, había una disciplina militarista total. Recuerdo que hacía mucho frío y que los inviernos no terminaban nunca " ⁵.

Cette existence limitée joue un rôle considérable dans la construction du jeune catalan qui éprouve le besoin de jouir d'une liberté proscrite comme le fait remarquer Anabel Campo Vidal : « Quizás fue un augurio de la rebeldía posterior que le sirvió para luchar por sus propósitos en determinados momentos en su vida ⁶. » La souffrance éprouvée est telle que le cinéaste envisage cette période comme funeste : « Si alguna vez hago una película de esos tiempos-dice-, casi no habrá color. Todo será de gris ⁷. » La mise en place par le régime franquiste d'une politique éducative restrictive et fondée sur un modèle unique écrase toutes démarches singulières ce qui se reflète notamment dans la difficulté à assumer toutes formes de singularités : « [...] no había ningún otro Ventura más que él y no le gustaba nada, porque no quería tener un nombre distinto [...] muchas mujeres que se llamaban Ventura o Venturita y a él le molesta profundamente ⁸. » Le malaise éprouvé lui fait prendre conscience de la société cloisonnée dans laquelle il évolue et fait de la liberté, un idéal à atteindre. La répression ressentie est éprouvée aussi bien par la structure éducative que par l'interdit

⁵ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

linguistique concernant l'usage restrictif du catalan. Parallèlement à ce carcan institutionnel, Ventura Pons est confronté à une autre forme d'impuissance lorsqu'il apprend l'état préoccupant de ses deux frères jumeaux. Victimes d'une tumeur cancéreuse rétinienne, la famille est contrainte de se rendre à Londres pour obtenir les soins nécessaires. Malgré cette initiative, l'un d'entre eux, Francesc, n'atteint pas la majorité et meurt en 1953. Le rescapé Jordi devenu aveugle, succombe en 1992 avant même de publier sa thèse doctorale d'histoire. Par conséquent, Ventura Pons et son frère aîné Josep sont élevés par les autres membres de la cellule familiale. C'est au cours de cette période que l'une de ses tantes lui offre un présent : « [...] María Pons Vilà, fue quien le regaló *El teatro de los niños un día de Reyes*⁹ » qui va être l'élément déclencheur non seulement de la passion artistique mais va faire de l'art un rempart contre le quotidien tumultueux comme nous l'avoue le propre cinéaste : « Yo pienso que es algo que forma parte de mi vida mucho más de lo que se puede concebir. Yo lo considero como una vocación, es decir una revelación que apareció desde la infancia¹⁰. » Le réconfort n'est pas obtenu dans l'environnement familial mais satisfait par la découverte du septième art en compagnie de son frère :

De vegades anàvem a l'avinguda de la Llum, a la galeria de sota el carrer Pelai, i de vegades al Publi, al costat de l'elegant Saló Rossa del passeig de Gràcia. Hi feien un programa semblant, un munt de No-Dos, els insuportables documentals de propaganda franquista, clàssics comics muts del primitius americans i ben pocsdibuixos animats en color. Tanmateix, aquest era el somni de cada setmana, no el fet de manjar a ca la Beba, on a cap dels dos germans ens agradava anar, ni el fet de procurar empenyayar-la tocant les mobles, que vaig descobrir que la treia de polleguera, sinó les hores que passàvem al cinema. El cinema m'enava entrant al cap¹¹.

Le jeune cinéphile adopte rapidement une position critique en se rendant compte du pouvoir de la censure qui, depuis 1942 exerce une situation de monopole sur le genre documentaire. Chaque séance débute systématiquement par une projection obligatoire des actualités officielles, le NO-DO¹², jusqu'en 1976. Dès son plus jeune âge, Ventura Pons a soif de liberté en condamnant fermement cette mesure : « El problema era la cantidad de terribles Nodos que tenía que tragarse en cada sesión¹³. » Au-delà de la simple accusation, la blessure récurrente ressentie cultive non seulement son goût infallible pour le cinéma mais son attachement particulier au film documentaire qui deviendra la première forme d'expression

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ Cf. Annexes, Interwiev du 21 juillet 2016.

¹¹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 41.

¹² Il s'agit de l'acronyme NOTiciarios y DOcumentales instauré par le Boletín Oficial del Estado (BOE), le 22 décembre 1942, [en ligne], URL : <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1942/356/A10444-10444.pdf>, [page consultée le 11/10/2017]

¹³ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 17.

adoptée comme nous le verrons.

2. L'importance de la valeur artistique

Malgré le plaisir éprouvé en étant au contact du médium cinématographique, il a soif de découvrir une autre manière de concevoir le cinéma plus proche d'une dimension proprement artistique, de se détacher tant de son utilisation politique que de sa tendance à être à l'origine d'un rouage industriel puissant :

En quelques années, à peine sorti d'une enfance brève, le cinématographe envahi la ville et les lieux de plaisir. Il est le symbole par excellence de cette tension qui du XIXe au XXe siècle anime la société occidentale, en quête d'une fusion de l'art et de l'industrie, de ses modes d'expression artistiques et de ses modes de production... [...] Et certes, une industrie nouvelle, dès l'abord inscrite dans les formes de la production en série et de la distribution, et par-delà les tâtonnements premiers, dans la constitution d'un art en accord avec la consommation de masse, trouve un appareillage mécanique et optique capable de rendre la vie ou mieux encore de la faire enfin découvrir, nue délivrée du frémissement trop subjectif du pinceau ou de l'immobilité hiératique de la photographie, un couronnement exemplaire¹⁴.

Paradoxalement, la fracture familiale survenue lors de l'épisode londonien s'avère décisive dans le devenir du futur réalisateur puisque ses parents nouent une relation affective profonde avec les époux Carmichael. C'est notamment lors de son premier séjour à l'âge de quatorze ans qu'il se lie avec Margaret Mc Kellar comme le reconnaît le propre réalisateur : « [...] ella se convertiría en mi segunda madre Fue ella quien entendió mi vocación, quien me transmitió su profundo compromiso ético con la vida y quien aconsejó a mi padre-sin éxito, cierto- para que me apoyara en lo que deseaba en la vida.¹⁵ » Grâce à ce rapprochement, le jeune promu bachelier développe ses capacités linguistiques et ouvre surtout son horizon cinématographique en allant « [...] al cine todas las tardes para recuperar las películas que la censura española escamoteaba¹⁶ » dans la capitale londonienne. Cette première expérience donne lieu à de nombreuses escapades estivales vécues comme des échappatoires au carcan franquiste : « [...] l'Anglaterra que s'anava desempallegant del victorianisme, tan diferent del que coneixa : la misèria del franquisme i del nacional-catolicisme¹⁷. » Ventura Pons retrouve un second souffle indispensable pour surmonter la dure réalité : « Allí descubrió un territorio

¹⁴ Elie Konigson, « Au théâtre du cinématographe remarques sur le développement et l'implantation des lieux de spectacle à Paris vers 1914 », in Claudine Amiard-Chevrel, *Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité*, vol. 1, L'âge d'homme, 1990, p. 35.

¹⁵ Ventura Pons, « Agradecimientos y contextualización », in Ventura Pons. *La mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 19.

¹⁶ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 19.

¹⁷ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p.44.

libre al que recurrió cada verano, durante muchos años, para oxigenarse¹⁸. » Par une métaphore, Anabel Campo Vidal associe cet ailleurs à une image idyllique comme le souligne l'emploi de la métaphore « [...] un oasis de libertad¹⁹ », dans son ouvrage consacré à la vie du cinéaste. Cette référence joue sur la polysémie du substantif féminin. Le Royaume-Uni, en tant que pays insulaire, peut être considéré comme un lieu isolé, participe de l'enrichissement et de l'ouverture à d'autres façons de concevoir l'effet de réel. D'autre part, le sens figuré du terme nous éclaire également en insistant sur l'effet que procure l'oasis²⁰. L'association de la ville à cette poétique de l'espace en étant propice à la flânerie et à la détente témoigne du sentiment de liberté qui ne cesse de gagner en importance dans la construction du jeune catalan. Au-delà de la possibilité offerte d'être au plus près de la dimension artistique du cinéma, le plaisir ressenti au contact de cette perception de la réalité se prolonge plus studieusement comme nous allons le voir.

II. ... aux années de formation en autodidacte

1. La bourse de l'Anglo Catalan Society : l'élan de liberté

Les intentions du futur cinéaste de se détourner de l'industrie cinématographique se reflètent notamment lorsqu'en 1963, il obtient une bourse de l'Anglo Catalan Society pour étudier le film documentaire « Para mí, la beca que obtuve por parte de la Anglo Saxon Society fue decisiva porque me permitió darme cuenta de la potencialidad del cine, y sobre todo la posibilidad de la independencia artística²¹. » C'est dans ce contexte qu'il se nourrit de la culture anglo-saxonne en découvrant notamment le mouvement contestataire britannique en plein essor, le *free cinema* :

[...] a través del profesor Batista i Roca, exiliado en Cambridge, consiguió una beca del Anglo Catalan Society para investigar el documentalismo británico. Así conoció a Tony Richardson, a John Osborne, a Lindsay Anderson, y se hizo muy amigo de John Fletcher, que fue director de la Escuela de Cine de Londres ; todos ellos de la generación *Angry Young Men*, una corriente que influyó de forma determinante en la carera y el espíritu de Ventura Pons. El hecho de ver aquellos personajes hacían documentales basados en los problemas reales de la gente y que, por otro lado, se dedican al teatro y después algunos de ellos se

¹⁸ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons: la mirada libre*, op. cit., p.16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰ Le Petit Robert « Lieu ou moment reposant, chose agréable qui fait figure d'exception dans un milieu hostile, une situation pénible » in *Le Petit Robert* [en ligne], URL : <http://pr.bvdep.com.bibliotheque-nomade2.univ-lyon2.fr/robert.asp>, [page consultée le 20/08/16].

²¹ Cf. Annexes, Interview du 21 juillet 2016.

lanzaban también a hacer cine de ficción marcó los inicios de su carrera, no porque su producto tuviera nada que ver con el *Free Cinema*, sino que encontró un camino para intentar hacer lo que se proponía²².

Ce courant cinématographique marque un tournant dans l'Histoire du cinéma mondial dans la mesure où il se détache de la tendance générale de l'époque qui ne peut faire face à l'offre commerciale hollywoodienne qui jouit d'un certain monopole selon le spécialiste Régis Dubois en nous présentant le contexte de l'époque :

Colonisée depuis les origines par la production américaine - qui occupe 95 % des écrans en 1926 - l'Angleterre n'a pas su véritablement développer un cinéma national [...] c'est dans ce paysage cinématographique sclérosé, académique et ennuyeux, complètement inféodé au grand frère américain, au sein d'une société marquée par un conservatisme de bon aloi dominée par l'establishment et la rigide morale victorienne que va surgir le "free cinema". Le coup d'envoi est donné en 1956 par Karel Reisz qui propose un programme de courts-métrages documentaires à la cinémathèque de Londres regroupant *O Dreamland* de Lindsay Anderson (1953), *Together* de Lorenza Mazette (1953) et *Momma Don't Allow* de Karel Reisz et Tony Richardson (1956). Tous trois ont la particularité d'évoquer des tranches de vies ordinaires du Londres populaire et de ses alentours. Un texte en forme de manifeste intitulé *Free cinema* accompagne la sélection. Repris et augmenté dans les colonnes de la revue *Sight and Sound*, il promeut l'existence d'un nouveau cinéma "libre" en rupture avec celui, académique, de la production dominante, et plaide pour une nouvelle façon de faire des films qui passe par une liberté de ton et de création, une indépendance financière et de nouveaux sujets en prise avec la société.²³

La découverte dans un premier temps théorique d'une autre conception cinématographique est telle qu'elle renforce l'engouement déjà ancien du jeune cinéphile catalan. Emporté par le tourbillon de liberté trouvé au contact de ce mouvement avant-gardiste, il prolonge l'expérience par des escapades répétées au-delà des Pyrénées comme nous allons le voir.

2. Le rendez-vous annuel cannois : une échappatoire

De la même manière que son intégration postérieure dans le champ théâtral, Ventura Pons établit un contact singulier avec l'univers du septième art en se positionnant avant toute chose du côté de la réception de l'œuvre artistique comme en témoigne sa participation récurrente entre 1967 et 1973 au festival de Cannes. Il est profondément marqué par l'édition de 1968 au cours de laquelle aucun prix n'est décerné dans la mesure où la manifestation s'est achevée avant la date prévue. La fermeture anticipée du festival est révélatrice de la volonté des cinéastes de la Nouvelle Vague de produire non seulement un cinéma engagé mais aussi

²² Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit, p. 19.

²³ Régis Dubois, *Une histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS*, Arles, Éditions le cerf, 2007, pp. 99-100.

de détacher cette manifestation cinématographique de préoccupations purement esthétiques comme en témoigne l'apparition d'une autre sélection intitulée « La Quinzaine des Réalistes ». Devenu l'événement incontournable d'une perception du référent cinématographique impliqué dans les questions sociétales, il est conquis par la projection de *If ...* sortie en 1968 par Lindsay Anderson, réalisateur qu'il a étudié dans le cadre du séjour subventionné par l'Anglo Catalan Society comme nous l'avons évoqué précédemment : « [...] el sen film més antisistema [...] una reflexió sobre l'inconformisme i la revolta. Una crida a la llibertat centrada en uns xicots adolescents rebels que plantaven cara a les normes dictatorials de l'internat²⁴. » Pourtant, cette admiration s'avère distanciée puisqu'il prend conscience de la complexité du référent cinématographique soumis aux contraintes économiques : « Semblava contradictori que aquell gran home tan integre, tan antisistema, volgués aconseguir la màxima distinció de la indústria, però és que, en el fons aquesta feina és així i ell no tenia molt clar²⁵. » Cette année est également décisive car il découvre *Isadora* de Karel Reisz réalisé en 1968, considéré comme l'une des œuvres qui joue un rôle fondamental dans le renouveau cinématographique « havia aportat al free, al manifest i al moviment fent de productor de Lindsay [Anderson] *A Every Day* i *This Sporting*²⁶. » De fait cette période est fondamentale pour le jeune cinéphile :

El 1969, si és que va ser aquest any, es trobaven els dos amics, Lindsay i Karel, l'un lluitant pel reconeixement que l'ajudaria en la continuïtat - en Lindsay havia de fer encara *O Lucky Man* !, un altre títol considerable- i l'altre integrant- se de ple en l'aparell del sistema més convencional²⁷.

Ce rendez-vous annuel est l'occasion non seulement d'affiner son regard critique mais d'être au plus près des acteurs du référent cinématographique comme en témoigne la rencontre décisive survenue en 1971 à l'occasion de la projection de *Mort à Venise* de Luchino Visconti, film qui l'influencera dans la conception en 2001 de *Junto al pianista* en jouant sur la thématique musicale et plus particulièrement en proposant sa propre partition au piano :

[...] la sessió de gala de *Mort a Venècia* vaig ser convidar a una de les dues llogtes d'honor del Palais que ocupava l'equip [...] compartir aquell moment únic, que no em podia creure de viure, de la vida del gran Visconti²⁸.

Habitué à entrer en relation avec les cinéastes de l'époque, le festival de Cannes lui

²⁴ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 82.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

permet de se rendre compte de la complexité du référent cinématographique en étant simultanément le résultat d'une production tant artistique qu'économique. Cet apprentissage se clotûre magistralement avec celui qui joue l'un des rôles les plus décisifs dans la carrière à venir de Ventura Pons :

Un dels grans moments del meus Cannes va ser al 1973, quan Ingmar Bergman va presentar *Crits i murmuris* : un depuradíssim drama sobre la incomunicació, el temps i la mort al volant de tres hermanes, una d'elles malalta de càncer. Pur Bergman. Normalment les rodes de premsa es feien en una sala petita, però l'expectació era tan gran que la va fer a l'auditori del Palau dels Festivals. Sentir parlar aquell home, serenament, dels temps dramàtics, del sentit del seu treball, de la relació entre cinema i teatre, les dues coses que més considerava jo aleshores, és un dels plaers més grans que he tingut mai²⁹.

C'est au contact de ce célèbre réalisateur suédois que Ventura Pons est sublimé par le langage artistique en prenant conscience des liens qui réunissent l'univers théâtral et cinématographique :

Bergman va fer palès la diferència entre cinema i teatre. El cinema és un art més històric, cada dia has de fer tres o quatre minuts que saps que quedara per sempre i que no pots repetir, tot ha d'estar al seu lloc, seqüències que no segueixen un ordre cronològic en la narració. El teatre és molt més tranquil, assages un acte rere l'altre, per ordre, i un com l'has bastit, pots anar retocant la pela. Si un dia no t'acaba d'agradar, l'endemà pots tornar-hi una altra vegada i millorar-la, donar-hi rite, matisar tons. El cinema és nervi, el teatre és pau. [...] La representació teatral pertany als actors, la cinematogràfica als directors³⁰.

Conquis par cette perception singulière, il éprouve de plus en plus de difficultés à étouffer la pulsion créatrice qui l'habite en restant profondément marqué par ce renouveau esthétique majeur que Jean-Louis Comolli identifie comme le « nouveau cinéma³¹ », c'est-à-dire :

Dans son imprécision même, l'expression "nouveau cinéma" désigne un phénomène propre aux années 1960-1965, qu'il est difficile d'évaluer globalement. Il s'agit de l'irruption de films venant d'horizons géographiques très différents et n'ayant pour point commun que la jeunesse de leurs auteurs. Ceux-ci se définissaient eux-mêmes, plus ou moins explicitement, comme des « non-cinéastes », témoignant par là d'une nouvelle manière, loin des filières et des circuits traditionnels, d'accéder au statut de réalisateur de films. [...] Ce fut le cas de la nouvelle vague française. Cela avait été en 1960 le cas en Angleterre des *angry young men* du *Free Cinema* (L. Anderson, K. Reisz, T. Richardson) qui, ayant donné le signal de la lutte contre un cinéma sclérosé, avaient tenté un retour à la tradition des documentaristes anglais. En Italie, trente ans après l'explosion du néo-réalisme, les jeunes cinéastes se font de nouveau l'écho d'un mot d'ordre (thème, espoir, mythe, fantasme ou simple objet de consommation) de changement radical de la société³².

Cette perception dissonante de la réalité se manifeste plus particulièrement en terres

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Jean-Louis Comolli, « Nouveau cinéma » in *Universalis éducation* [en ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouveau-cinema/>, [page consultée le 20/08/2016].

³² *Ibid.*

catalanes à travers l'École de Barcelone comme le soulignent les travaux menés par Jean-Paul Aubert³³. Soucieux de respecter la volonté paternelle il se refuse à admettre l'évidence, celle de se consacrer pleinement à la veine artistique en reprenant l'affaire familiale : « [...] a los veinte años, empezó a trabajar, como estaba previsto, en el negocio familiar, y esa etapa laboral duró, muy a pesar de treinta años³⁴. » Même s'il cesse de se rendre à cet événement majeur, cette négation ne s'avère que temporaire dans la mesure où il y retourne en 1978 en tant que réalisateur d'un film documentaire intitulé *Ocaña, retrat intermitent* : « Aquest va ser l'estudi que em va permetre pensar la meva pel·lícula, *Ocaña*, que vaig fer un munt d'anys més tard³⁵. »

III. Les premières empreintes laissées dans le milieu artistique

1. Un début dans l'univers de la critique

Malgré la résolution prise, il ne peut se résoudre à s'éloigner du référent cinématographique : « En la Escuela de Comercio formó parte del grupo que llevaba el cineclub³⁶. » Cette activité conjointe se prolonge notamment lorsqu'il devient critique pour des magazines culturels au cours de ses études de droit :

Escriure m'agradava, i vaig entrar en contacte amb la gent de *Presència*, que era una revista d'esquerres feta en català a Girona, dirigida per Rosa Maria Prats i Carme Alcalde : setmana sí, setmana també rebia garrotades de la censura. Em vam posar al comitè de direcció on, entre d'altres, hi havia en Ricard Salvat i la Maria Aurèlia Capmany³⁷.

La position distanciée adoptée à travers l'exercice de cette fonction va de pair avec la volonté d'un détachement par rapport au régime dictatorial franquiste. Le désir d'émancipation se remarque explicitement dans le choix d'une structure médiatique connue pour son usage de la langue subversive catalane. Le travail d'écriture amorcé s'étend ensuite à d'autres périodiques comme : « [...] *Documentos Cinematográficos* (altrament, *Muchoscuentos cinematográficos*), una revista que va durar ben poc, però que em va permetre

³³ Voir notamment : Jean-Paul Aubert, *L'École de Barcelone. Un cinéma d'avant-garde en Espagne sous le franquisme*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³⁴ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, pp. 19-20.

³⁵ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres), op. cit.*, p. 45.

³⁶ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 19.

³⁷ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres), op. cit.*, p. 60.

presentar-me com convidat, l'any 1964, al festival de San Sebastià³⁸. » Il devient également journaliste critique pour de nombreuses revues spécialisées telles que *El correo catalán* ou encore *Presencia Destino*. Celles-ci jouent un rôle fondamental dans la reconstruction du paysage intellectuel peu de temps après la fin de la dictature franquiste d'après Blanca Ripoll Sintes :

Destino contribuyó, sin lugar a dudas, a popularizar la alta cultura en sus páginas centrales y a crear corrientes de opinión, y se constituyó en un pequeño oasis cultural de referencia obligada en la España de la posguerra³⁹.

Il fait également partie des critiques de la prestigieuse revue, *Serra d'Or* considérée comme : « [...] la revista més antiga de les terres de parla catalana, al servei de la cultura en totes les seves manifestacions ⁴⁰. » C'est en accédant à l'envers du décor par le biais de la critique que Ventura Pons pénètre dans le milieu cinématographique.

2. Une entrée remarquée sur les planches théâtrales

Même si le premier contact professionnel établi avec l'univers du septième art espagnol se limite à cette approche distanciée, il est au contact des figures artistiques engagées et plus particulièrement théâtrales qui s'opposent aux conventions traditionnelles :

El teatro independiente revolucionó los escenarios del país generando una larga lista de compañías, encuentros y festivales. Su cronología se inicia en 1962, con el nacimiento de los primeros colectivos, y finaliza en 1980, fecha de su autoproclamada disolución durante las Conversaciones de El Escorial⁴¹.

Si nous nous focalisons sur la situation catalane, il convient de remarquer une spécificité dans la mesure où l'engagement entrepris dans cette Communauté Autonome emprunte une voie singulière. Cette singularité s'affirme à travers le développement d'initiatives artistiques d'ordre marginale :

A Catalunya, el teatre independent no va ser només una estètica ni, en cap cas, un complement. El teatre independent va ser una lluita que s'encarava directament al marc cultural, al marc social, i per tant, al marc polític. [...] l'idioma com un element més en la seva càrrega reivindicativa. Una càrrega, doncs, que, en incorporar en bona mesura el fet

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ Blanca Ripoll Sintes, « La revista *Destino* (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco », [En ligne], URL : <https://amnis.revues.org/2558>, [page consultée le 12/11/2016].

⁴⁰ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, « Serra d'Or », in *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en ligne] URL : http://www.cervantesvirtual.com/portales/serra_dor/, [page consultée le 12/09/2017].

⁴¹ Ministerio de educación, cultura y deporte, « El Teatro independiente en España 1962-1980 », [en ligne], URL : <http://teatro-independiente.mcu.es/presentacion/>, [page consultée le 12/07/2017].

nacional, es feia molt contundent i subversiva⁴².

C'est en ce sens, que Ventura Pons débute sur les planches en obtenant un rôle dans une compagnie théâtrale de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) fondée en 1964 par Ricard Salvat et Maria Aurèlia Capmany en hommage au dramaturge Adrià Gual i Queralt dans le prolongement de l'Agrupación Dramática de Barcelona (ADB). Contre toute attente, il pénètre dans l'univers théâtral de façon hasardeuse comme il le reconnaît lui-même :

Recordo que vaig anar a la Cúpula de Colisèum, on hi havia l'Escola Dramàtic Adrià Gual, a recollir la Maria-Aurèlia [Capmany]. Baixàvem les escales tot parlant amb Salvador Espriu. Ell va comentar aleshores que per a fer el Torneu Roselló-Pòrcell (aquell poeta mallorquí que va morir de tuberculosi i que l'Espriu va enterrar a seu nínxol a Arenys) havia de ser "algú com en Ventura". Va sortir així, per casualitat⁴³.

Poussé par le célèbre poète, Salvador Espriu, il fait son entrée dans l'univers théâtral. Le lien qui les unit se concrétise lorsque Ventura Pons est choisi pour déclamer sur scène ses poèmes dans la pièce de théâtre dirigé par Ricard Salvat au Teatre Romea *Ronda de mort a Sinera*, dont la première a lieu le 1^{er} octobre 1965 :

És així com va començar el meu contacte amb el teatre. Em van convèncer i vaig fer el que vaig poder, que va ser malament, ni vull pensar-hi fent, d'actor l'escenari primer en la Ronda, el gran triomf d'aquell any al Cicle de Teatre Llatí, una mena de festival de tardor que organitzava Xavier Regàs al Romea, i més endavant a la *Primera història d'Esther*⁴⁴.

Si nous revenons plus précisément sur cette œuvre théâtrale, il convient de préciser qu'elle participe non seulement du renouveau du paysage culturel espagnol mais revendique une spécificité catalane :

Si les artistes sont engagés, la majorité des spectacles l'est également, comme dans le théâtre indépendant qui se pratique dans le reste de l'Espagne. Néanmoins, en Catalogne, s'ajoute ou se substitue bien souvent à la thématique sociale la question contemporaine du fait catalan, comme le remarque Lluís Pasqual : « Em fa l'efecte que tota una part del teatre partia d'un sentiment polític, d'un sentiment d'afirmació d'una identitat. [...] A Catalunya, aquest esperit antifranquista es duplicava amb una afirmació de la identitat »⁴⁵. Ainsi retrouverons- nous souvent la problématique catalane chez de nombreux dramaturges, de manière plus ou moins directe, plus ou moins explicite : Ricard Salvat et Salvador Espriu (*Ronda de mort a Sinera*, 1965)⁴⁶.

Cette première expérience performative s'avère fondamentale dans la carrière

⁴² Antoni Bartomeus, « La Dècada prodigiosa », in Francesc Foguet, Núria Santamaria, *La Revolució teatral. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida, Punctum & gelcc, 2010, p. 84.

⁴³ Zeneida Sardà, « Ventura Pons, amb el cel-luloide a la sang », in *Retrats*, Monsterrat, Publicacions de l'Abadia de 2007, coll. « Biblioteca serra d'or », p.183.

⁴⁴ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 63.

⁴⁵ « J'ai la sensation qu'une partie du théâtre exprimait un sentiment politique, un sentiment d'affirmation d'une identité. [...] En Catalogne, cet esprit anti-franquiste redoublait d'intensité avec l'affirmation identitaire » in Cathy Ytak, *Lluís Pasqual. Camí de teatre*, Barcelona, Alter Pirene, 1993, p. 38 cité par Fabrice Corrons, p. 31.

⁴⁶ Fabrice Corrons, *Le Théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique singulière ? : l'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de "l'Escola de Sanchis"*, Université de Toulouse, 2009, pp. 31-32.

artistique du futur réalisateur dans la mesure où il apprend les aspects fondamentaux du métier de comédien. C'est en se nourrissant des différentes conceptions qu'il cultive un esprit novateur :

La compañía comenzó a especializarse en la formación de técnicas brechtianas. Se enseñaban también las técnicas actorales de Stanislavski, técnicas de mimo y de la Comedia del Arte, supuso una renovación de los planteamientos teatrales del momento desde una firme voluntad de profesionalización⁴⁷.

L'expérimentation d'une nouvelle manière de concevoir l'univers dramaturgique en se détachant du schéma dramaturgique aristotélicien fondée sur le principe d'identification est le point d'ancrage de la régénérescence du discours théâtral :

La EADAG fue indiscutiblemente un referente en el desarrollo del teatro catalán y promocionó y facilitó la profesionalización de diversas compañías, actores, directores teatrales, escenógrafos, etc., catalanes⁴⁸.

Cet apport a permis non seulement de renouveler le langage dramatique mais d'introduire une particularité régionale à travers l'usage de la langue catalane prohibée au cours de la dictature franquiste :

[...] (prohibición de su uso público y oficial, ausencia total de su enseñanza en la escuela) y a poner trabas a la producción y reproducción de cultura en catalán por ejemplo, el franquismo de esta segunda época toleró la publicación de literatura, especialmente de poesía, porque era un género minoritario, pero puso serias dificultades a otros géneros o medios más masivos, como el teatro, la publicación de traducciones o bien la difusión de publicaciones periódicas)⁴⁹.

Il faut attendre l'essor de la Transition démocratique pour que le bilinguisme soit reconnu officiellement à travers deux mesures. La « Llei de Normalització Llingüística » de 1983 renforcée quinze ans plus tard par la « Llei de Política Llingüística ». La considération d'une nouvelle manière d'appréhender la mise en scène théâtrale devient l'une des marques significatives qui caractérise la dramaturgie catalane à partir des années 1970 comme l'illustre Fabrice Corrons :

En ce qui concerne le “ théâtre du corps ”, il semblerait qu'il soit plus ancré en Catalogne, notamment en raison de la problématique linguistique propre à la Catalogne. [...] L'Institut del Teatre a d'ailleurs créé à la fin des années 1970 une spécialité “ mime ”, répondant ainsi à l'essor de cette pratique en Catalogne et créant la première école de mime officielle en Espagne⁵⁰.

⁴⁷ Ministerio de educación, cultura y deporte, « Grupos el teatro independiente en España. 1962-1980 », in *Ministerio de educación, cultura y deporte* [en ligne], URL : <http://teatro-independiente.mcu.es/presentacion/>, [page consultée le 12/07/2017].

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Vicent De Melchor, Albert Branchadell, *El Catalán. Una lengua de Europa para compartir*, Bellatera, Universitat Autònoma de Barcelona Servei de publicacions, 2002, p. 159.

⁵⁰ Fabrice Corrons, *Le Théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique singulière ? : l'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de "l'Escola de Sanchis"*, op. cit., p. 42.

La reconnaissance de cette spécificité culturelle est d'autant plus mise en lumière par le spécialiste José María de Quinto : « [...] los hombres de teatro catalanes quienes nos han descubierto plenamente las grandes posibilidades que encierra la poética brechtiana puesta al servicio del desentrañamiento de cualquier literatura nacional⁵¹. » L'expressivité corporelle du jeu de l'acteur vise à l'émancipation tant individuelle que collective. L'apprentissage de cette nouvelle conception de l'art théâtral reste capital non seulement pour le renouveau du langage artistique mais cela aura une influence considérable dans l'esthétique cinématographique engagée par Ventura Pons comme nous le verrons. Confronté à la contrainte du service militaire, cette intégration dans le milieu théâtral est d'autant plus vécue comme un remède salvateur pour supporter cette obligation nationale : « Al final del 1965 vaig anar a la mili i res em va fer estrany. La disciplina dels militars em semblava un *déjà vu*, cortesia d'haver estat en aquella escola, això sí, en un indret muntanyenc idíl·lic⁵². » Malgré la stratégie adoptée pour rester au plus près de l'activité artistique barcelonaise en intégrant le Service de Santé, il est victime de nombreuses humiliations. À nouveau, la différence est mise en évidence à travers le recours à une dénomination cette fois-ci péjorative : « Allí confirmo su escepticismo hasta el punto de que un teniente le puso como sobrenombre : “ Escéptico de los cojones ”⁵³. »

Ventura Pons tisse des relations professionnelles déterminantes qui dépassent le cadre professionnel en nouant des rapports affectifs profonds notamment avec Maria Aurèlia Capmany qui incarnera Filomena dans la comédie *El Vicari d'Olot* en 1981. L'obsession d'une poétique en perpétuel renouvellement générique se caractérise d'un point de vue formel en ayant recours à de nombreuses compagnies théâtrales en vue d'expérimenter pleinement le caractère vivant de cet art spectaculaire. L'expérimentation de la puissance créative est telle que le propre cinéaste va se laisser gagner par la passion théâtrale : « Sin tomar conciencia en la época, me entró en la vena el teatro como si fuera un veneno, apoderándose de mí durante una década⁵⁴. » Même s'il est envoûté par l'univers dramatique, la profession de metteur en scène est préférée au détriment de celle de comédien :

[...] figuró al repartiment original de *Ronda de mort a Sinera*, l'estrena de 1965. Però jo no sóc actor, ni de bon tros ! Vaig entrar al teatre perquè en aquella època s'havia de ser voluntarista. Era l'època que per l'Adrià Gual van circular tots els que han significat alguna

⁵¹ José María Quinto, « Crónica de teatro », in *Insula*, n. 234, 1966, p. 14.

⁵² Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 57.

⁵³ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 20.

⁵⁴ Cf. Annexes, Interwiev du 21 juillet 2016.

cosa al teatre català o a la cultura catalana⁵⁵.

C'est dans cette perspective que la trajectoire artistique de Ventura Pons se précise. Après une première expérience en demi-teinte, ce dernier délaisse l'interprétation au profit de la direction théâtrale en s'inscrivant dans la lignée du mouvement contestataire catalan.

⁵⁵ Zeneida Sardà, « Ventura Pons, amb el cel·luloide a la sang », in *Retrats, op. cit.*, p.183.

Chapitre 2 : Le passage à la création artistique

Ce qui sauve c'est de faire un pas. Encore un pas.

C'est toujours le même pas que l'on recommence...¹.

L'échappatoire trouvée par Ventura Pons tout au long de sa jeunesse par le biais du ressort artistique prend une importance telle qu'elle l'amène à changer de perspective. La passion dévorante qui l'habite le conduit à passer d'une activité spectatrice à créatrice. De fait, il importe d'examiner en profondeur la manière dont il agence ce changement de posture afin de satisfaire cet appétit dévorant. Le passage de la fascination à l'obsession nous conduit à analyser en profondeur cette production exorbitante. L'entreprise démesurée participe d'une régénérescence de cette existence réprimée. Malgré les attaques parfois virulentes de la critique, il ne cesse de s'adonner à cette pratique en expérimentant différentes formes créatives comme nous allons le mettre en lumière.

I. Du metteur en scène...

1. Les premières directions théâtrales

Cette première approche de l'art théâtral s'avère fondamentale puisqu'il est conquis par le feu ardent de la passion théâtrale et plus particulièrement celui qui se détourne du régime monolithique. Ce premier élan de liberté le conduit à commencer une carrière prolifique qui débute le 6 mars 1967 à l'occasion d'une unique représentation de l'œuvre dramatique d'Angelo Beolco intitulée *Menego : Els diàlegs de Ruzante*. La volonté de proposer un regard indépendant se reflète dans le choix d'une compagnie théâtrale singulière, le Grup de Teatre Independent (CIC) dirigé par Feliu Formosa i Torres. Cette orientation vise à se détourner du discours hégémonique sans pour autant sombrer dans un militantisme clandestin. En ce sens, Ventura Pons use de dispositifs reconnus par le régime officiel tel qu'il nous l'expose : « [...] el Centre d'Instrucció Cultural Femení : tots els grups durant el franquisme, tenien una entitat que els aixplugava legalment². » La volonté de s'inscrire dans

¹ Antoine De Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Saint-Pétersbourg, Palmyra, 2017, p. 50.

² Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 64.

le paysage culturel tout en proposant un éclairage différent se reflète dans l'engagement artistique pris par ce dernier. Aux côtés de Josep Anton Codina i Olivé, il décide de produire une jeune troupe théâtrale dirigée par Maria Aurèlia qui aboutit le spectacle intitulé *Vent de garbí i una mica de por* : « El 1968, amb en Codina, vaig muntar la primera incursió professional al Romea, la Nova Companyia de Barcelona, que va durar uns mesos i prou³. » Cette brève expérience aura une importance capitale dans la trajectoire artistique de Ventura Pons. Grâce à ce projet, il fait la connaissance de Maria del Mar Bonet i Verdaguer qui aura une importance fondamentale en 1996 comme nous le verrons.

Puis sur les conseils avisés de Josep Anton Codina i Olivé, il se lance dans sa première adaptation scénique en optant pour une mise en scène de *Nit de reis o el que vulgheu* de William Shakespeare au théâtre Romea : « Portava al cap la dèria de professionalitzar la feina : vam decidir que jo començaria amb *Nit de reis*⁴. » Guidé par Maria Aurèlia Capmany comme en témoigne la sollicitation des comédiens de son dernier spectacle : « A *Vent de garbí* la companya era la mateixa de *Nit de reis* amb alguna incorporació, [...] la Rosa Sardà, qu estava convertir en la companya i la còmplice de moltes aventures que m'esperaven a la vida⁵ », il met au point son premier spectacle. Cette collaboration joue un rôle prépondérant dans la carrière de Ventura Pons car elle lui permet de tisser des relations qui vont dépasser le cadre théâtral pour s'inscrire durablement au sein de l'espace cinématographique comme nous le verrons ultérieurement. En ce sens, il est animé par un profond enthousiasme qui n'est pas sans rappeler l'approche esquissée notamment par un fer de lance du renouveau artistique identifié comme le « tiers-théâtre », Eugenio Barba :

[...] une réinvention du théâtre, de son organisation, de son contexte social, de sa qualification professionnelle, de ses finalités culturelles, de sa dramaturgie, de sa manière de transmettre un savoir technique. Mais plus encore la manière dont les centaines de jeunes utilisèrent la coquille du théâtre pour construire leur identité personnelle et politique, pour créer des relations sociales correspondant à leurs idéaux et à leurs rêves⁶.

Au-delà de la revendication d'une démarche indépendante par rapport aux conventions préétablies, la conception théâtrale ponssienne se caractérise par une importance conférée à la dimension personnelle. En ce sens, il reflète l'identité même du créateur ce qui redéfinit les frontières avec l'objet de création. C'est par une approche duale que Ventura Pons envisage la

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁶ Eugenio Barba, « Tiers théâtre. L'Héritage de nous à nous-mêmes » (trad. Éliane Deschamps-Pria), in *La Locandiera*, n. 70, 1994, pp. 50-51.

pratique théâtrale en affirmant une indépendance par rapport aux institutions sans pour autant s'en détourner complètement afin de ne pas sombrer dans la clandestinité. Le détachement par rapport à la pratique théâtrale majoritaire fait écho aux différents mouvements contre-culturels qui émergent à partir des années 1960 dans les sociétés occidentales comme le signale John Milton Yinger en tant que : « [...] a set of norms and values of a group that sharply contradict the dominant norms and values of the society of which that group is part⁷. » C'est à partir de la deuxième adaptation qu'il parvient à combler la veine théâtrale dévorante : « Sincerament, crec que *Nit de reis* ens anava gran a tots plegats, però de voluntat n'hi vam posar, i molta. Jo volia engagar amb *La moschetta* de Ruzante, que vaig fer al Grec al cap d'un anys⁸. » Cette année marque également un tournant dans la vie intime du jeune metteur en scène. La disparition de son père opposé à sa vocation artistique comme en témoigne l'absence volontaire d'héritage « Quan el pare es va morir vam trobar una llibreta on apuntava els diners que deixava a cada un dels seus fills : mai més n'hi havia deixat res, ni un duro⁹ » le pousse à vivre pleinement sa passion.

La revendication d'une indépendance pour combler le déficit théâtral sclérosé par le régime dictatorial apparaît plus explicitement lorsqu'il décide de mettre en scène *Aquell atractiu que es diu el knack o qui no té grapa no endrapa* (*The Knack*). En optant pour la troisième œuvre du répertoire d'une figure du Nouveau Drame britannique au cours des années 1960 Ann Jellicoe, présentée au Teatre Windsor le 27 mars 1962, il défie à nouveau de façon astucieuse la censure en repoussant toujours les limites de la légalité. Cette pièce de théâtre se révèle être décisive puisqu'elle témoigne d'une entreprise qui va devenir une constante dans l'esthétique qui se caractérise par une sensibilité particulière octroyée à la production anglo-saxonne présente chez le metteur en scène depuis sa découverte idyllique au cours de l'enfance. Si nous revenons plus précisément sur l'œuvre sélectionnée, il convient de mesurer son importance au sein de la production artistique de l'époque. Même si la diffusion d'un théâtre étranger et notamment en langue catalane apparaît comme un acte subversif : « [...] del teatre estranger de postguerra no es van autoritzar a ser representades en llengua catalana fins a partir de 1962 per formacions sobretot independents i amb un nombre restringit

⁷ John Milton Yinger, *Countercultures. The Promise and peril of a world turned upside down*, New York, The Free Press, 1982, p. 3.

⁸ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

de funcions¹⁰ », il profite d'une autorisation donnée pour diffuser la production de cette dramaturge : « [...] l'obra de Jellicoe va ser-ne l'excepció en ser acollida pel teatre professional encara que arribés tard¹¹. » Cette permission fait figure d'exception comme le souligne la théoricienne Anna Marí Aguilar :

A Catalunya, donada la inexistència i impossibilitat imposada d'un tenter hegemònic o establert en català durant el període, la majoria d'aquestes obres no va seguir aquest procés de la perifèria cap al centre, de transferència, tan clarament com a l'àmbit del teatre madrileny i es mantingueren com a part del repertori dels grups de cambra i assaig i de teatre independent. L'única excepció va ser *El Knack* (*The Knack*, 1961) d'Ann Jellicoe, l'obra més propensa a convertir-se en una comèdia a l'ús i l'única en català que es va representar en règim comercial, amb èxit, al Teatre Romea el 1969, dirigida per Ventura Pons i amb Rosa Maria Sardà en el repartiment¹².

Dans cette optique, il n'hésite pas à mobiliser des acteurs fortement impliqués dans le paysage artistique pour leurs détachements par rapport à la dictature franquiste comme le reflète le rôle joué par l'un des chefs de file de la Gauche divine, Terenci Moix, dont le travail n'est pas passé inaperçu par la critique en le qualifiant de : « [...] traducció dinàmica, prou rica per a permetre tota classe d'innovacions sense necessitat d'haver de recórrer a les ruptures¹³. » Cette représentation singulière se manifeste également à travers la collaboration établie avec le lieu emblématique de ce mouvement barcelonais d'intellectuels et d'artistes des années 1960 en étroite relation avec le mouvement cinématographique l'École de Barcelone¹⁴, le Boccaccio dont le local est transformé en scène théâtrale pour l'occasion. Parmi les autres partenaires sollicités, il n'hésite pas à s'associer aussi bien avec une boutique de textile de quartier Way in Market qu'avec le prestigieux British Council. La perspective d'une conception artistique surprenante qui déjoue les référents traditionnels attire particulièrement l'attention de la critique : « un teatre de butxaca que s'adreçava a un públic de classe mitjana-alta, hi fes cap una jove companyia professional, que bé es podia confondre amb algun grup independent de l'època¹⁵. » Le succès d'« [...] una comèdia realista que defugia el cànon establert pel teatre comercial » connaît le même accueil en terres catalanes. L'adaptation artistique catalane de Ventura Pons s'inscrit dans cette lignée en usant de la langue subversive

¹⁰ Enric Gallén, « *The Knack and How to Get It*, d'Ann Jellicoe, en el teatre català de postguerra », in *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, vol. 2, p. 159.

¹¹ *Ibid.*

¹² Anna Marí Aguilar, « La Recepció del teatre britànic contemporani al teatre comercial durant el règim franquista », in *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XV, 2010, <https://roderic.uv.es:8443/bitstream/handle/10550/31630/69.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [page consultée le 15/07/2016].

¹³ Xavier Fàbregas, « Teatre. Crònica de les estrenes. *El Knack* », in *Serra d'Or*, n. 125, pp. 74-75.

¹⁴ Cf. Román Gubern, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 222-228.

¹⁵ Enric Gallén, « *The Knack and How to Get It*, d'Ann Jellicoe, en el teatre català de postguerra », in *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, vol. 2, p. 159.

combinée à un niveau de langue populaire. À travers cette production, il impose sa singularité en alliant des matériaux hétéroclites pour concevoir à la manière d'un collage de plusieurs matériaux. La particularité de la relation engagée avec les comédiens en vue d'atteindre un haut degré de précision dont le rôle principal est incarné par Rosa María Sardà est particulièrement soulignée par Xavier Fàbregas : « [...] poc corrent en les nostres latituds pel que fa a la direcció d'actors¹⁶ » pour permettre l'émergence non seulement d'une représentation proprement spectaculaire mais d'une nouvelle génération d'artistes : « [...] un bon atot per a la salut del nostre teatre¹⁷. » La réception est si vive qu'elle donne lieu à une prolongation pendant quelques mois au Teatre Capsa de Barcelone. L'impact de cette diffusion est tel qu'il se prolonge dans le médium cinématographique quelques années plus tard comme nous le fait remarquer Enric Gallén : « [...] tres anys més tard la versió cinematogràfica de Richard Lester va obtenir la Palma d'Or al Festival de Cannes¹⁸. »

2. L'affirmation dans le monde théâtral

La liberté artistique engagée de Ventura Pons s'impose progressivement dans le paysage théâtral catalan en affirmant cette esthétique comme le met en évidence l'année suivante la mise en scène de l'une des œuvres engagées d'une célèbre figure catalane, Joan Oliver qui a pour nom de plume Pere Quart tel que nous le présente le metteur en scène : « Va ser l'Oliver qui va sortir al ring del Price, durant el famós recital poètic del 1970 que es va convertir en un clam desafiant al règim¹⁹. » Outre la dimension poétique sur laquelle il reviendra quelques années plus tard, il est dans un premier temps fasciné par ses œuvres dramatiques qui témoignent de l'approche plus contestataire empruntée en Catalogne par rapport à celle conçue dans la capitale espagnole à partir des années 1960 : « En Madrid, realismo, figuración y dureza – trágica, hispánica [...] Es en Barcelona donde surge el diseño y es en Barcelona donde han arraigado los nuevos grupos de teatro con propuestas imaginativas, gestuales, festivas o renovadoras²⁰. » La pratique théâtrale ponssienne toujours guidée par la volonté de franchir les limites idéologiques permises apparaît explicitement dans

¹⁶ Xavier Fàbregas, « Teatre. Crònica de les estrenes. *El Knack* », in *Serra d'Or*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Enric Gallén, « *The Knack and How to Get It*, d'Ann Jellicoe, en el teatre català de postguerra », *op. cit.*, pp. 159-166.

¹⁹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, *op. cit.*, p. 95.

²⁰ Xavier Bru de Sala, « Sintonías a distancia », in Xavier Bru de Sala, *Barcelona- Madrid 1898-1998*, Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, p. 26.

le travail engagé suite au refus de représentation de la pièce de théâtre *de A Day in the Death of Joe Egg* qui met en évidence la douleur éprouvée masquée par le recours à l'humour noir par un couple pour surmonter le handicap de leur fille :

[...] en el últim moment vam tenir problemes de censura : el nostre pa de cada dia. Calia fer alguna cosa i no veia el què. Vaig saber que un grup de teatre amateur havia conseguit l'autorització de la maleïda censura d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, una de les peces iròniques més reeixedes i anticlericals de Joan Oliver, el poeta Pere Quart. Era un miracle que tingués elvistiplau, el cartó verd del Ministeri, que et permetia la representació : l'aprofitariem²¹.

Au-delà d'un nouveau défi lancé à la censure, cette mise en scène concourt à faire éclore une relation profonde avec le dramaturge catalan comme en témoigne le soir de la première : « La nit de l'estrena va tornar a ser apoteòsica. L'Oliver, tot un símbol, va sortir a saludar al final de la representació, va dir unes paraules reivindicatives precioses i el teatre s'esfondrava²². » C'est avec cet auteur que Ventura Pons forge les éléments qui vont devenir des invariants dans sa conception théâtrale puis cinématographique. La composition libre du metteur en scène est le résultat d'une association de plusieurs œuvres du dramaturge comme nous le précise Enric Gallén : « [...] *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada esdevingué* sota la epígraf "25 dies de Joan Oliver"²³. » Même si ces pièces sont publiées en 1936, dans la revue *Mirador* et dans le numéro 138 dans *les Quaderns literaris* paru aux éditions de la Rosa dels Vents pour la deuxième production, il faut attendre le travail conçu notamment par Ventura Pons pour les voir sur scène dans la mesure où elles présentent un regard critique par rapport à la société bourgeoise en disséquant les différentes relations affectives au sein du tissu familial, thème qui deviendra un trait récurrent de l'esthétique cinéma ponssienne comme nous le verrons. Par les procédés de l'humour et l'ironie, les personnages grotesques édifiés renvoient au stéréotype du bourgeois sans contenance qui ne parvient pas à être acteur de son existence. En ce sens, l'expérience théâtrale joue un rôle décisif dans la constitution d'une poétique propre comme le laisse entendre Anabel Campo Vidal :

En el teatro encontró la amistad de gente de una categoría extraordinaria que son un referente en su vida. Escritores como Salvador Espriu, Campmany, Joan Oliver (Pere Quart), Manuel de Pedrolo, Narcís Comadira : intérpretes de la talla de Mary Santpere y la especial relación con pintores como Guinovart y Paco Todó²⁴.

La recherche d'une dimension conceptuelle se reflète également dans les ressources

²¹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 92.

²² *Ibid.*, pp. 92-93.

²³ Enric Gallén, « Literatura dramàtica, creació col·lectiva i dramaturgia no-textual a la Catalunya (1968-1975) », in Maria Muntaner González, Mercè Picornell, Margalida Pons, Josep Antoni Reynés, *Transformacions: Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, Universitat de València, 2010, p. 202.

²⁴ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 21.

scéniques mobilisées puisque le peintre catalan Josep Guinovart prend en charge la scénographie. L'aspect novateur apparaît également dans le lieu de représentation puisque la représentation se déroule dans l'un des nouveaux théâtres de Barcelone : « Obríem un nou teatre, l'Ars, al carrer Atenes amb Mitre, a Sant Gervasi, que entre obres i permisos va enderrir la data d'estrena uns vuit mesos²⁵. » Cette obsession de l'art théâtral le pousse à se lancer dans un nouveau défi comme en témoigne le travail collaboratif mené avec Joan Oliver intitulé *Bestiari i escais de Pere Quart*. Le titre fait explicitement référence aux œuvres poétiques de l'artiste qui les a conçues en prenant pour nom de plume le pseudonyme, Pere Quart :

Li vaig proposat un espectacle en el qual, a partir del *Bestiari*, incorporariem altres petits textos seus, cançons, projeccions, etc., i l'acabariem amb una paròdia també seva, breu, igualment en un acte, sobre el teatre de l'absurde : *Vivàlda i l'Àfrica tenebrosa*. Crec que en aquesta proposta es poden trobar les arrels d'un tipus de narrativa que he conreat al cinema, que em plau molt i que és una mica, si se'm permet, la meua marca²⁶.

L'émergence d'une esthétique singulière qui bouleverse constamment les modes de représentations traditionnelles se reflète visuellement dans la mesure où il a recours aux peintures de l'artiste catalan Paco Todó : « [...] l'espectacle, el vaig situar en una càmera blanca amb projeccions, cap grossos i plafons amb pinturas de Paco Todó²⁷. » Le détachement par rapport aux conventions se remarque également par la sollicitation d'un référent de la culture populaire catalane caractérisée pour son humour subversif : « [...] La música era de La Trinca²⁸. » Le déploiement d'une poétique singulière fondée sur une recherche permanente de : « [...] el atrevimiento formal, la libertad expresiva²⁹ » se reflète particulièrement dans cette production : « De todos los espectaculos que montó entonces se siente satisfecho del *Bestiari*, una adaptació suya sobre el libro de poemas de Pere Quart y fragmentos de teatro reunidos en un *collage*³⁰. » Cette contribution a d'ailleurs fait l'objet d'un hommage singulier rendu par le propre auteur adapté qui a exercé une influence considérable dans la trajectoire artistique de Ventura Pons :

“A Ventura Ponç / director dels bons / que entre llamps i trons / i en diversos tons, / fa rajar les fonts / del nostre teatre / i que ha combatut / lleial i tossut, / la falsa virtut / i el joc massa brut / que el poden abatre”. Signa JO [Joan Oliver], el 26 de julio del 1973. Si canviem teatre

²⁵ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 97.

²⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁷ *Ibid.*, p. 98.

²⁸ Miquel Maria Gibert i Pujol, *El Teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1998, p. 316.

²⁹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

per cinema, sembla una premonició de la meua vida³¹.

Cette relation a une influence considérable non seulement dans la pratique théâtrale engagée par Ventura Pons mais annonce les principes sur lesquels il va concevoir sa poétique cinématographique. C'est surtout à partir de cette deuxième collaboration que le metteur en scène prend conscience de l'importance de la dimension conceptuelle théâtrale, caractéristique si chère à Joan Oliver : « [...] combinar elements que hi ha dintre de la realitat. Ell viu dintre de la realitat, no en pot fugir (...) Per tant no hi ha creació, sinó invenció, perquè invenció vol dir troballa, trobar una combinació³². » Cette réalisation conjointe lui permet de trouver ce qui va devenir le référent dans son esthétique comme il le reconnaît lui-même :

Crec que en aquesta proposta es poden trobar les arrels d'un tipus de narrativa que he conreat al cinema, que em plau molt i que és una mica, si se'm permet, la meua marca. A l'inici, l'Oliver no va veure gaire clara la idea, ja que estilísticament i formalment era molt conservador, però a mesura que jo l'anava treballant em va escriure alguns textos per a enllaços que necessitava i que eren senzillament magistrals³³.

La même année, il monte sur les planches *L'Auca del senyor Llovet o els planys de la soferta* de Jordi Teixidor, fameuse figure qui a su imposer sa singularité en proposant un théâtre critique distancié dans le sillage des dramaturges modernes. Qualifié d'« [...] auteur durant toutes ces années de résistances. L'application des techniques brechtiennes, tout comme son ironie et critique du capitalisme, lui garantirent sa place au premier rang³⁴ », le travail de Ventura Pons concourt à renforcer ce rayonnement comme le confirme le spécialiste Ricard Salvat :

[...] en lengua catalana es el texto que más éxito ha obtenido nacionalmente e internacionalmente. Teixidor se había formado en las filas del teatro político, en los años en que simplemente, hablar de lo que sucede en la sociedad que rodeaba al autor, es un riesgo. Sin llegar al éxito de su primera obra, presenta otras de indudables interés y buena construcción como *L'Auca del senyor Llovet* (1969)³⁵.

Ce rythme effréné dans la production théâtrale s'affirme comme une constante puisque chaque année, il est à la tête de nouveaux spectacles issus d'un répertoire varié de dramaturges comme le met en évidence le travail remarquable entrepris pour l'éclosion de *La Moschetta* (1973) qui fait référence à l'œuvre dramatique du XVI^e siècle d'Angelo Beolco

³¹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 95.

³² Feliu Formosa, « Joan Oliver o el realisme », in *Estudis escènics* 22, Barcelona, 1983, p. 8.

³³ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 97.

³⁴ Marise Badiou, « Le Théâtre catalan de 1939 à 1989 : "Le Soleil se lève aussi" », in Anne-Marie Vanderlynde, *Théâtre espagnol des années 80*, Rouen, Les Cahiers du Centre de Recherches d'Etudes Ibériques et ibéro-américaines (CRIAR) n. 10, Publications de l'université de Rouen, n.155, 1990, pp. 53-70.

³⁵ Ricard Salvat, « Panorama general del teatro catalán (1939-2008) », in *Monográfico. Panorama del teatro catalán*, 2008, p. 203, pp. 195-206 [en ligne], URL : <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/.../235346>, [page consultée le 11/09/2017].

surnommé « Il Ruzzante ». Cette production fait figure d'exception dans l'horizon théâtral catalan postfranquiste : « [...] única obra que se representó en catalán y la única que alcanzó un buen tono profesional en el escenario del Grec³⁶. » Le succès réside dans la singularité de la direction de Ventura Pons selon le spécialiste Xavier Fàbregas en le qualifiant de : « [...] hito excepcional³⁷. » Le retentissement est tel qu'il est joué l'année suivante dans la capitale espagnole ce qui donne lieu à une conceptualisation du spectacle tant par le changement linguistique en passant de la langue catalane à castillane que la mobilisation d'une autre ressource textuelle d'après Gregorio Torres Nebrera :

[...] a partir de un texto del actor Biel Moll y en el escenario del Pequeño Teatro Magallanes. Era cominezos del 74. Fue Beolco un predecesor de la Commedia dell'Arte y un seguidor de Plauto. La pieza en cuestión es una historia de codicia y erotismo ejecutada por un bobó rústico y un soldado demasiado pillo. Pons intentó acercar el argumento italiano al público español asimilando el original a las escenas del género chico o al saintete con achulados personajes madrileños, lo que al fin era dar gato por liebre. A ello se sumaban efectistas recursos anacrónicos³⁸.

Malgré le travail d'adaptation entrepris, Ventura Pons ne remporte pas le même succès à Madrid qui s'explique selon lui par rapport à des critères formels à travers l'évocation d'une oeuvre disloquée : « [...] res no funcionava. Era tan diferent de la versió catalana, d'aquella n'estava satisfet de debò ! Crec que el canvi d'espai va ser el factor més important del desastre madrileny. Això del espais teatrals, més que un trencaclosques, pot ser un trencacolls³⁹. » Convaincu d'une liberté grandissante octroyée aux artistes par la nomination de Manuel Fraga à la tête du ministère de la culture, cette année est l'une des plus productives de sa carrière. En ce sens, il propose une nouvelle adaptation du répertoire de Joan Oliver en se focalisant uniquement sur l'une de ses pièces théâtrales mais il est confronté à la censure : « Vaig pensar, ves, sota aquest home [Manuel Fraga] va autoritzar *Allò que tal vegada*, de fet no està prohibida, potser els ultres mamífers tenen altra feina-ja érem en plena dictablanda-podríem intentar-ho de nou⁴⁰. » Après plusieurs remaniements, l'oeuvre dramatique est présentée au théâtre Romea : « Al Romea, la reposició va ser un èxit gran ; a sobre, estava pletòric de treure'm l'espina dels maleïts fets de quatre anys enrere i sobretot de fer una botifarra autènticament catalana a tots els carques haguts i per haver⁴¹. » Cette période

³⁶ Xavier Fàbregas, « Crónica de les estrenes. *L'estiu i el Ruzante* », in *Serra d'Or*, op. cit., p. 57.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Gregorio Torres Nebrera, Victor García Ruiz *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. VII, (1971-1975), Montserrat, Espiral teatro, 2006, pp. 34-35.

³⁹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 102.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 103.

marque un tournant dans la carrière de Ventura Pons dans la mesure où l'approche artistique catalane adoptée attire un public restreint comme en témoigne l'échec vécu à Madrid. Parallèlement il doit faire face aux restrictions imposées par le régime :

Ens van convidar a presentar *Allò que tal vegada* a l'Alfil de Madrid en una mostra de teatre independent. Doncs cap a Madrid falta gent ; a més l'haviem de fer en català [...] tenien ordres de dur-me a la Direcció General de Seguridad, a la Puerta del Sol : m'havia d'interrogar un capo, que és qui manava el trasllat⁴².

Malgré les obstacles, il mène de front deux autres productions. Il décide de mettre en scène la pièce théâtrale de Christopher Hampton, *Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare ?* car le sujet évoqué n'est pas sans rappeler tout comme le dramaturge des traumatismes vécus au cours de son enfance :

Un text que m'interessava molt : el nus del drama era un conflicte d'amors homosexuals del joves protagonistes, i es basava en les expències que l'autor havia viscut de molt jove a Lancing, una escola internat d'Anglaterra⁴³.

Après avoir été l'unique metteur en scène à proposer une adaptation du répertoire britannique dans la capitale catalane, Ventura Pons parvient à déjouer la censure en obtenant une nouvelle autorisation pour son nouveau spectacle qui s'inscrit dans la lignée des productions antérieures en se détournant des conventions sociales :

A Barcelona, quasi totes les peces abans esmentades van fer una llarga temporada, de vegades amb un repartiment propi mentre la companyia original continuava la gira per l'Estat. També es van dur a terme algunes produccions pròpies amb resultats irregulars⁴⁴. En català i en règim comercial es va poder veure *Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare? (When Did You Last See My Mother?, 1966)* de Christopher Hampton, dirigida per Ventura Pons al Teatre Romea el 1974, on s'hi va mantenir dos mesos en cartell⁴⁴.

La première se solde par un échec qui lui fait prendre conscience du pouvoir limité exercé par le metteur en scène. L'échec subi ne le déstabilise pas pour autant dans la mesure où il se met à distance des critiques qu'il connaît si bien pour avoir été l'un d'entre eux quelques années auparavant :

Els crítics que van venir més endavant la van deixar bé, pero els de la nit de l'estrena ens va posar a parir. He trobat una frase molt bona de Christopher Hampton : "Preguntar-li a un escriptor el que pensa dels crítics és com demanar a un fanal del carrer que sent amb els gossos"⁴⁵.

L'année 1974 se conclut sur un dernier projet qui voit le jour grâce au déploiement

⁴² *Ibid.*, p. 104.

⁴³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁴ Anna Marí Aguilar, « La Recepció del teatre britànic contemporani al teatre comercial durant el règim franquista », in *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XV, 2010, p. 75, <https://roderic.uv.es:8443/bitstream/handle/10550/31630/69.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [page consulté le 15/07/2016].

⁴⁵ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 115.

d'une stratégie astucieuse : « [...] d'« *El Cap de l'alcalde*, un títol que la censura va rebutjar - fins i tot en això es posaven- i que va acabar estrenant-se com *El Cap i la fi* ⁴⁶. » Celui-ci concourt à renforcer l'image d'un metteur en scène engagé artistiquement comme en témoignent les espaces scéniques barcelonais sélectionnés pour les représentations c'est-à-dire les théâtres Romea et Capsa : « Pel que feia a l'oferta més seriosa, més cultural, però escassa, el Teatre Romea havia estat convertit en La corte del faraón. Al Capsa, Josep Maria Agelat i Mercè Bruquetes encapçalaven la cartellerad'una exòtica obra en català, *El Cap i la fi* (*El Cap de l'alcalde*)⁴⁷. » Tout au long de ses années Ventura Pons fait de l'art dramatique une échappatoire pour surmonter la dictature franquiste.

L'année 1975 marque un tournant non seulement dans l'Histoire espagnole lorsque le 20 novembre, Francisco Franco Bahamonde s'éteint. Ce décès annonce la fin du régime dictatorial mis en place peu de temps après le soulèvement nationaliste. Cette étape plus communément appelée la Transition prend fin avec le renforcement de la démocratie en octobre 1982 lorsque les socialistes sont élus lors des élections générales. Dans ce contexte, Ventura Pons poursuit son travail en repoussant les limites du ressort dramatique tant d'un point de vue thématique que formel. Guidé par la pulsion créatrice, il met en scène une nouvelle pièce de théâtre issue du répertoire contemporain britannique qui avait un retentissement inégalé dans la capitale anglaise *The Rocky Horror Show* :

[...] feia un any s'havia convertit en la sensació de Londres. Richard O'Brien, l'autor, era un actor i compositor, *hippy* del tot : es guanyava la vida fent paperes molt marginals quan va conèixer el director australià Jim Sharman. Es van fer amics, tot dos folls pels musicals i la contracultura⁴⁸.

L'idée d'un projet commun qui se détourne des conventions voit le jour lorsque Richard O'Brien décide de transposer la figure monstrueuse de Marie Shelley proprement marginale en optant pour un univers aux accents rock'n roll. Sous les traits d'une comédie musicale, le spectacle remporte un vif succès : « *Rocky Horror Show*, el musical, va esdevenir un mite mundial, va refer la seva carrera als teatres americans i quan la vaig muntar estava programat en un grapat de països. La pel·lícula es va rodar l'any 1975 i encara ara, trenta-cinc després, és objecte de culte⁴⁹. » La détermination affichée pour permettre l'éclosion de ce

⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁷ Joan Ventura, *La Masmorra. De la plaça del sol a la via Laietana : viatge a les tenebre del franquisme*, Valls, Cossètia Edicions, coll. « Memòria del segle XX », 2007, p. 15.

⁴⁸ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 118.

⁴⁹ *Ibid.*

spectacle répond à un double enjeu. Elle permet non seulement aux Catalans de s'inscrire dans les mouvements culturels populaires contestataires qui touchent l'ensemble de la société occidentale mais d'apporter plus localement un nouveau souffle à la création artistique sclérosée depuis la dictature franquiste comme nous le rappelle Ventura Pons :

En aquella època -ara no, ara hi ha un grapat d'actors molt preparats- hi havia molt poca gent capaç d'actuar i cantar a la vegada. Triar el repartiment no va ser fàcil : el vam haver de buscar entre gent del rock-Oriol Tramvia, Jordi Puntí, Guillém París- la cançó-Dolors Lafitt, Maria Cinta- i la vedette contracultural, la "deessa" Christa Leem. D'actors, actors només tres : Enric Pous, Pau Bizarro i Biel Moll. Em va costar moltíssim unificar gent tan diversa, n'hi havia que tenien una manca de tècnica interpretativa especialment notable, malgrat la bona voluntat qui hi posaven, però d'altres van donar una sorpresa positiva ; la Maria Cinta i la Lafitte, per exemple, hi estaven molt bé⁵⁰.

La difficulté à mener à bien ses projets le plonge dans un désarroi profond. Pourtant, Jordi Morell réussit à le convaincre d'actualiser la célèbre figure littéraire espagnole, en reprenant la comédie musicale burlesque de Josep Santpere réalisée au cours de la Guerre Civile Espagnole, suite à l'autorisation donnée par sa fille, la fameuse actrice Mary Santpere. Ventura Pons relève ce nouveau défi car il lui permet non seulement d'affiner son esthétique mais de saisir l'opportunité de diriger l'une de ses idoles :

L'espectacle m'interessà doblement, perquè era un registre que jo no havia tocat i per ella, sobretot per ella, per la Mary, la singularíssima Mary : l'alegria de la meua infància. Com m'havia fet riure de petit a *Miss Cuplé*, sempre tan paròdica ! El fet de poder estar al seu costat, treballant, aprenent del seu sentit de la vida, dels seus coneixements, del seu humor, d'aquella font de records i d'experiència que brollava a raig, era francament atractiu⁵¹.

Par le biais de ce projet, il retrouve le goût de la mise en scène à travers la relecture du Dom Juan rédempteur du dramaturge romantique José Zorilla conçu par Josep Maria Torrents qui s'est imposé au cours des années 1930 dans le registre des vaudevilles tel que nous le relate Ventura Pons :

El text de Zorilla se seguia a empentes i rodolons : estava molt esparracat. De fet, mai no em vaig preocupar gaire de tornar a l'original, l'interessava molt més el *grand guignol*, una mena de Monty Python d'antany, el burlesc s'havia inventat Josep Santpere, el rei de Paral·lel. A la seva revista musical només utilitzà els primers quatre actes, el darrer suposo que se'l saltava per no tenir clímax tan rodó com el quart : enllestia les aventuroses amoroses en un tres i no res i el públic no se'n tornava a casa ben content⁵².

Ce spectacle s'avère déterminant dans la poursuite de sa carrière artistique car il lui donne un second souffle et est à l'origine de l'éclosion d'une complicité artistique qui se prolongera quelques années plus tard sur le grand écran. De fait, Mary Santpere jouera dans la

⁵⁰ *Ibid.*p. 119.

⁵¹ *Ibid.*p. 126.

⁵² *Ibid.*

comédie à succès *El Vicari d'Olot* en 1981 et *Aquesta nit o mai*, l'année suivante. Le succès est également assuré grâce à la participation de Joan Capri, une autre vedette comique catalane : La capçalera de cartell no tenia parangó possible : la Mary Santpere i en Joan Capri. Tots dos còmics extraordinaris, dels millors que ha donat aquest país, més populars no els podies pas trobar⁵³. » Cette direction est aussi l'occasion de côtoyer d'autres figures majeures de l'horizon culturel catalan comme en témoigne le recours à l'instar de la comédie musicale initiale du compositeur populaire Josep Torrents :

Jo [Ventura Pons] el tenia molt mitificat perquè era l'autor de la música de *La reineta ha relliscat*, un títol mític dels anys *boulevardiers* del Paral·lel, però sobretot per haver escrit "Remena, nena", cançó que estrenà la mare de la Mary, la Rosita Hernández⁵⁴.

D'autre part, ce projet l'anime d'autant plus qu'il s'inscrit dans la lignée des entreprises de l'un de ses cinéastes de prédilection. C'est en 1960 qu'Ingmar Bergman connu pour ses drames psychologiques, se livre à une mise en scène singulière sous les traits d'une comédie, genre peu employé par ce dernier. Dans *Djävulens öga*, il explore ses thèmes de prédilection à travers la mise en scène de ce personnage mythique espagnol. Du goût amer laissé par la dernière mise en scène qui l'avait plongé dans une profonde difficulté financière : « [...] aleshores no veia com sortir-me econòmicament amb el teatre, que anava de mal borràs⁵⁵ », le triomphe obtenu lui ôte non seulement tout doute mais lui ouvre les portes du septième art tant désiré, aspect sur lequel nous nous focaliserons ensuite :

L'èxit va ser molt gran, vam fer l'espectacle dues temporades al Romea i una València, on el Tenorio va ser el grandíssim, en tots els sentits, Joan Monleón. Pel Romea passava tothom a riure, la gent vol riure. Guardo un programa dedicat que en Joan Miró em va deixar al camerino de la Mary, un dia que jo no hi havia anat. Tan gran va ser l'èxit que amb els diners que em va pagar -tenia un petit percentatge sobre taquilla- vaig poder rodar la meua pel·lícula, el documental, l'"exerci" sobre l'Ocaña⁵⁶.

Par l'intermédiaire de ce spectacle, Ventura Pons s'inscrit durablement dans le paysage théâtral catalan en figurant pendant plus de trois ans en tête d'affiche. Néanmoins, le triomphe se trouve entâché par le caractère insaisissable de Joan Pera qui pousse le metteur en scène lors de la dernière année de représentation du spectacle au Teatre Principal de Valence à le remplacer par un enfant de la région, Joan Monleón : « València era Monleón i Monleón era València⁵⁷. » La complicité établie avec ce dernier se prolongera lorsque Ventura Pons

⁵³ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 153.

réalisera ses premières comédies dans les années 1980 dans *El vicari d'Olot*, *La Rossa del bar et Puta misèria* !. C'est grâce à ce succès qu'il pourra réaliser son premier long-métrage, *Ocaña, retrat intermitent* comme nous le verrons.

Parallèlement en 1976, il se lance un nouveau défi scénique en mettant en scène à travers le monologue réalisé conjointement avec Carles Valls consacré à l'actrice catalane Mercè Bruquetas qu'il avait dirigé de 1970 à 1974⁵⁸ : « Va se rescrit amb la meva complicitat, era un regal que vam preparar per a aquella actriu excepcional amb la qual haviat fet un munt d'obres al teatre⁵⁹. » La qualité de la performance lui permet d'obtenir une reconnaissance puisqu'elle remporte l'année suivante le prix Margarita Xirgu :

El gran reconocimiento le llegó, sin embargo, en 1977, cuando recibió el premio Margarita Xirgu por su interpretación en Mercè dels uns, *Mercè dels altres*, monólogo que encargó ella misma al pintor y escritor Joan Vila Casas, que lo firmó como Carles Valls⁶⁰.

Malgré le tour de force réalisé par Ventura Pons en réussissant à proposer une représentation singulière, il doit faire face à l'éviction opérée de toute pièce par Carles Valls « per venjança⁶¹ » telle qu'il nous le mentionne :

En tornar d'un viatge d'una setmana a l'estranger em vaig trobar que l'obra passava al Teatre Talia, al Paral·lel, i que n'havia desaparegut el nom del director. M'havien esborrat, det desaparèixer de la cartellera. [...] Allà es va acabar la nostra amistat, i em sap molt de greu. No per l'obra que, la veritat, tant se me'n donava, tot el teatre de Vila Casas era ben poca cosa i fins i to tem veia feia vergonya haver-la dirigit. M'avergonyia un altre cop ser el responsable de fer creure que allò que servíem a escena era bo⁶².

La réussite en demi-teinte causée par cette fracture relationnelle ne parvient pas à lui redonner espoir dans le travail collaboratif malgré la nouvelle tentative d'apaisement recherché lors de son spectacle suivant qualifié ultérieurement par le principal concerné de « Segona "fallida"⁶³. »

La reconnaissance de son travail en tant que metteur en scène se confirme lorsqu'il est contacté en 1978 par le célèbre dramaturge Adrià Gual pour assurer au théâtre Príncipe de Madrid la direction de la pièce de théâtre *What the butler saw* de l'auteur marginal britannique Joe Orton. Sans avoir prêté attention à la réception de l'oeuvre lors de sa

⁵⁸ *25 dies de Joan Oliver : Cambrera nov i Allò que tal vegada s'esdevingué* (1970), *L'Auca del senyor Llovet o els planys de la soferta* (1972), *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1974), *Quan va ser el darrer cop que vas veure la Mare ?* (1974), *El Cap i la fi (El Cap de l'alcalde)* (1974).

⁵⁹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 156.

⁶⁰ El País, « Fallece Mercè Bruquetas, veterana del teatro catalán », in *El País*, 25/11/ 2007, [en ligne], URL : https://elpais.com/diario/2007/11/25/catalunya/1195956456_850215.html, [page consultée le 12/08/2016].

⁶¹ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 156.

⁶² *Ibid.*, p. 156.

⁶³ *Ibid.*, p. 157.

diffusion au Queen's Theatre de Londres le 5 mars 1969 deux ans après le décès de l'auteur, il accepte le projet : « Quan la vaig muntar no sabia que l'obra estava de mala sort, la broma final del fal·lus de Churchill, que tant havia escandalitzat a Londres, no viatjava prou bé, en cap país s'entenia prou⁶⁴. » À l'image du fiasco anglo-saxon, le metteur en scène subit un échec similaire :

L'Adrià no va poder pagar-me la feina que tantes angoixes m'havia provocat i a més en Baquer em va *xoriçar* telefònicament (en això era tot un mestre) i vaig *palmar* un munt de billets. Una "fallida" històrica⁶⁵.

En 1982, il retourne à la mise en scène théâtrale en adaptant *Torch song trilogy*, une oeuvre originale composée en trois œuvres distinctes de l'auteur américain Harvey Fierstein dont l'originalité de la structure narrative lui avait attiré l'attention :

El més interessant era que en cada una utilitzava una forma narrativa diferent. La primera, El semenal internacional, era feta de monològs durant els quals el xicot anava a un bar i es deixava encular, però hi trobava l'home de la seva vida. La segona, Fuga en una escola bressol, passava tota a dins d'un gran llit que el xicot compartia amb un amant jovenet, l'home del bar i la nòvia d'aquest : la construcció parodiava l'absurd. La tercera, Les vídues i els nens, primer !, era una comèdia clàssica molt brillant. Finalment els dos protagonistes, el xicot i l'amant, vivien junts, havien adoptat un marrec adolescent molt descarat i rebien la visita de la mare protagonista, que els n'hi muntava de tots els colors. Happy end. L'espectacle va passar a Broadway i ha guanyar dos Tony d'aquellany, i molt altres premis. La veritat és que em va entusiasmar. La història era magnífica, molt contemporània, i la barreja d'estils m'abellia molt⁶⁶.

À l'image des spectacles précédemment montés, Ventura Pons se trouve confronté à de nouvelles difficultés avec l'équipe artistique. Le trouble est causé par l'ignorance de la part de ce dernier du profil alcoolique de la comédienne choisie pour interpréter l'un des rôles principaux de la pièce, Maria Matilde Almendros : « [...] sense saber que estava alcoholtzada, tot i que després vaig comprovar que de fet ho sabia tothom. [...] El dia de l'estrena a la Maria Matilde va sortir a escena completament borratxada⁶⁷. » En outre, les contrariétés ne se limitent pas à cet épisode puisqu'il doit faire face à la médiocre performance des autres comédiens :

L'actriu que feia el paper de la xicota del segon acte cantava un bolero : l'assajava a part i a l'hora de la veritat no entonava, era un desastre, ; quan, tres dies abans de l'estrena, li vaig proposar que fes un *playback*, em va amenaçar de portar-me als tribunals. Els dos protagonistes, Quim Cardona i Joan Miralles, mai no es van entendre i estaven gelosos l'un de l'altre : una tele de només en va treure un i el sarau que va muntar l'altre es va sentir la

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., pp. 158-159.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 163.

Conxinxina⁶⁸.

Contre toute attente, il trouve en lui la ressource nécessaire pour résister à ses nombreux tiraillements en parvenant à toucher aussi bien les spectateurs que la critique au cours d'une époque marquée par une faible production théâtrale comme le constate Francisco Álvaro :

Prácticamente en el año 83 no hubo casi espectáculos producidos por la empresa privada. Quisiéramos reseñar, dentro de este desierto, el estreno en el Martínez Soria, de "Tres boleros" de Harvey Fierstein, obra sabiamente divertida e inteligente que triunfó en Broadway y que Ventura Pons presentó con agilidad y pericia⁶⁹.

Bien qu'il soit animé par la passion théâtrale, Ventura Pons reste profondément ébranlé par les épreuves subies tout au long de ce nouveau projet. La fracture ressentie est si intense qu'elle est à l'origine du changement de trajectoire artistique :

Amb tres "fallides" ja n'hi havia prou. Vaig decidir que tant de drama-teatral, això sí, m'havia vacunat per una bona temporada : la vacuna encara em dura ara. Estimava molt el teatre, m'havia donat moltes satisfaccions a la vida, n'havia après molt, dels actors, i de la disciplina dels textos, però ja en tenia prou i em calia concentrar els esforços en allò que de veritat m'atreia, el cinema⁷⁰.

Malgré le sentiment amer laissé par les derniers spectacles montés, Ventura Pons retrouve un nouveau souffle au contact de l'art théâtral. Grâce à l'univers dramatique, il jouit d'une liberté tant désirée en devenant autre. La praxis théâtrale lui permet de s'évader ce qui renvoie à la conception platonicienne, exposée dans la *République*, de la figure de l'artiste perçu comme le dernier homme libre. Envisagé comme un danger pour l'équilibre de la cité en s'attachant à imiter la réalité, il est rejeté. De fait, c'est par l'expression théâtrale que le metteur en scène fait fit de la chappe de plomb qui étouffe le pays. Cette affirmation se remarque dans les stratégies astucieuses de contournement de la censure déployées tout au long de sa carrière. Sans jamais se positionner catégoriquement par rapport au régime, il assume la responsabilité d'artiste qui lui incombe en proposant des œuvres et en sollicitant des comédiens qui s'éloignent du discours monolithique. Ce dispositif concourt non seulement à l'extériorisation de sa liberté intérieure mais d'agir contre l'étouffement subi au cours de cette période :

Una "evolución puramente formalista" encontraba Ventura Pons que había habido en el teatro español de los inmediatos, pero no se caracterizaba esa evolución por la presencia de textos fundamentales del teatro occidental, ante el que las compañías privadas seguían

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Francisco Álvaro, *El Espectador y la crítica : el teatro en España en 1983*, Valladolid, Edición del Autor, 1984, p. 270.

⁷⁰ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 164.

siendo enormemente remisas⁷¹.

La liberté créatrice entreprise se renforce au fil des années. Progressivement, il revendique un théâtre plus vivant, ancré directement dans la réalité sociale et politique. En se détournant des conventions, il participe de la régénérescence artistique en s'orientant vers la production d'un théâtre indépendant. Même s'il connaît de nombreux tumultes tant matériels qu'économiques, il affirme peu à peu son esthétique proprement catalane en optant aussi bien pour la spécificité linguistique que littéraire. Cette tonalité se remarque dans la constitution d'une équipe artistique fortement ancrée dans les terres catalanes à travers la sollicitation de Josep Guinovart ou encore de Paco Todó. Malgré l'enracinement de sa production, il ne se limite pas à ce référent dans la mesure où il n'hésite pas à mettre à l'honneur des productions anglo-saxonnes. Cette sensibilité internationale nourrit non seulement sa soif théâtrale que cinématographique comme nous le verrons ultérieurement. De fait, cette expérience s'avère fondamentale puisqu'elle va constituer le socle sur lequel ce dernier va s'appuyer lorsqu'il décide de passer derrière la caméra. Après avoir œuvré tout au long de cette période pour l'éclosion d'une nouvelle pratique du médium théâtral tant dans la thématique traitée que dans l'esthétique constituée, il laisse les planches théâtrales au profit de l'œil cinématographique.

II. ... à la réalisation multiple

Ventura Pons fait ses débuts en tant que réalisateur lorsque le régime démocratique se met progressivement en place au cours de la Transition à partir de 1975.

1. Les premières directions cinématographiques

La dimension spectaculaire cultivée tout au long des années passées en tant que metteur en scène au théâtre lui laisse des traces indélébiles enrichissant son approche cinématographique. C'est son expérience théâtrale qui est à l'origine de son esthétique propre tel qu'il le reconnaît lui-même : « [...] el atrevimiento formal, la libertad expresiva, la sexualidad como tema importante y recurrente... Todos ellos ya están presentes en la obra que dirigió⁷². » Cette tendance artistique n'est pas en soi novatrice puisque depuis l'essor du cinématographe, des figures de renom comme Jean Renoir se sont livrées à cette double

⁷¹ Gregorio Torres Nebrera, Victor García Ruiz, *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, op. cit., p. 12.

⁷² Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 21.

activité. Ventura Pons reste particulièrement influencé par Luchino Visconti et Ingmar Bergman comme nous l'avons évoqué précédemment. C'est en adoptant une démarche autodidacte, similaire à celle amorcée au cours de sa période théâtrale qu'il s'impose dans le champ cinématographique. Cette évolution artistique n'est pas pour autant le signe d'un rejet catégorique du référent théâtral dans la mesure où il s'oppose à une conception séparée de ces deux langages artistiques en se caractérisant par une pratique croisée :

No és que deixés de banda la fascinació pel cinema ; al contrari, seguia escrivint i descobrint nou mons, anava a festivals, etc. Però he de reconèixer que vaig anar quedant embriagat pel teatre progressivament, un cop m'endisava en el coneixement dels textos, en la varietat de la representació, en el valor de la paraula, en el sentit del gest⁷³.

Cette recherche constante d'ouverture se manifeste aussi bien dans l'éclatement des frontières génériques que dans les thématiques traitées. La réalisation de son premier long-métrage et plus particulièrement d'un film documentaire, *Ocaña, retrat intermitent* marque l'achèvement de son auto-apprentissage ce qui n'est pas sans rappeler la définition même du terme de chef-d'oeuvre. Du métier d'orfèvre exercé initialement, il apparaît dans le paysage culturel comme un écrivain de lumière mettant en évidence les zones d'ombres de la société catalane. En ce sens, il met à profit son étude du *Free cinema* effectué au cours de sa jeunesse au service de l'intérêt collectif et plus particulièrement des groupes marginaux :

Més endavant, si em sentia prou bé en relació amb la càmera, ja veuria com podia endegar una història de ficció, però primer em calia un exercici documentalista. Aquest no era el procediment normal per accedir a la professió : als països del nostre entorn el costum era arribar-hi mitjançant les escoles o bé a través de fer de meritori en algun rodatge professional. Ara ha canviat radicalment, i aleshores no n'hi havia cap. Sempre he tingut un no sé què que m'empeny a reinventar-me en moments clou, a apostar per sortides atípiques, gens convencionals : deu ser que sóc d'aquest manera. I vaig decidir apostar per aquest camí⁷⁴.

Grâce à cette première expérience, il pose les jalons de sa conception cinématographique. La priorité donnée à la narration avant même de se préoccuper de la dimension proprement esthétique lui permet de se distinguer au sein du panorama cinématographique comme il nous le révèle :

El referent de la gent del free va ser la reflexió teòrica, però em calia trobar la base de tota pel·lícula, ficció o documental, el gènere és igual : una bona història. Sóc dels que penso que si et falla la història no hi ha res a fer ; he experimentat directament a la pell la dificultat de tirar endavant una pel·lícula sense un bon tema, i és cent vegades més difícil. Si el que expliques és bo, la narració flueix molt més fàcilment⁷⁵.

⁷³ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 64.

⁷⁴ *Ibid.* p. 136.

⁷⁵ *Ibid.*

De fait, Ventura Pons bouleverse profondément les mentalités de l'époque en mettant en évidence le combat mené au nom de la liberté sexuelle en s'inscrivant dans la tendance du cinéma marginal américain underground. Dans cette optique, Ventura Pons donne une visibilité à la communauté gay qui s'éloigne des modèles virils au profit d'une approche théâtralisée du corps. À l'occasion d'un rendez-vous avec des militants du collectif à l'origine de la première manifestation gay en Espagne le 28 juin 1977, le Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), Ventura Pons fait la rencontre de celui qui se définit comme le personnage par excellence de la marginalité : « Venga señores, déjenme paso. Yo soy la Pasionaria de las mariquitas !⁷⁶ » comme il ne cessera de le rappeler lors de ses apparitions. Cette rencontre inattendue avec José Pérez Ocaña donne lieu à un projet cinématographique : « En veure l'Ocaña, em va agafar un *coup de foudre* : hi havia en ell la història que buscava ?⁷⁷. » La volonté de porter un regard critique sur la société espagnole apparaît explicitement en la figure de Josep Maria Forn qui se trouve à la tête de la production et qui réalisera l'année suivante *Procés a Catalunya* (1979), considéré comme l'un des premiers films à dénoncer le procès factice tenu en 1940 qui a conduit à l'exécution du président de la Generalitat de Catalogne, Lluís Companys. Tourné en cinq jours par le biais d'une caméra amateur en 16 mm, la rapidité et le recours à un matériel précaire sont révélateurs de sa démarche singulière en étant guidé par sa pulsion créatrice comme il nous le précise :

[...] ja ho tenia : un retrat de la memòria, una confessió a càmera, intermitentment interrompuda pel record reconstruït mitjançant el travestisme, el grand guignol, l'espèrent ibèric que, potser sense saber-ho, l'Ocaña duia a dins. Ell bevia d'una tradició fantàstica, que conec prou però que no és pas el meu "moll de l'os". [...] Una narració intimista d'un personatge extrovertit, el subconscient era la clau, molt més que l'aparent. El seu discurs havia de ser coherent amb la narració, amb l'estructura⁷⁸.

Même si l'importance octroyée à cette figure subversive n'est pas un fait nouveau d'après Alberto Berzosa Camacho, la vision proposée par Ventura Pons concourt à renforcer la puissance de ce mouvement marginal en pleine gestation. C'est en faisant de l'artiste sévillan un porte-étendard par excellence de la cause homosexuelle que le phénomène prend de l'ampleur en marquant durablement les consciences :

A pesar de ser Pons quien más tiempo y esfuerzo dedicó en su aproximación a este artista, para mantener el orden cronológico se comenzará hablando del colectivo Video-Nou, entre cuya obra de temática gay destaca la cinta *Actuació d'Ocaña i Camilo*, protagonizada por el

⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 138-139.

pintor andaluz⁷⁹.

Au lieu de s'enfermer dans des cadres déterminés, Ventura Pons privilégie un cinéma entièrement ouvert à l'aspect social, militant, idéologique, c'est-à-dire à construire un cinéma qui bouleverse l'ordre établi. Grâce à ce long-métrage Ventura Pons acquiert une reconnaissance internationale en obtenant la mention spéciale « Un certain regard » au Festival de Cannes, un événement majeur qu'il connaît si bien pour l'avoir fréquenté au cours de sa jeunesse. Ce succès lui permet de passer du mode de diffusion alternatif à l'échelle commerciale comme en témoigne la transformation du format initial en 35 mm avant d'obtenir un visa d'exploitation. Cette distinction permet simultanément au peintre sévillan José Pérez Ocaña de jouir d'une certaine notoriété en devenant l'une des principales figures du mouvement :

El prototipo del nuevo modelo de travesti de transición fue el pintor sevillano, que se convirtió durante la segunda mitad de los años setenta en una de las máximas referencias de la cultura homosexual underground en Barcelona debido a su obra, sus performances y su seductora y compleja personalidad⁸⁰.

L'engagement militant du cinéaste catalan dans la cause gay s'intensifie lorsqu'il réalise l'année suivante un court-métrage. Produit par l'Institut du Cinéma Catalan, Ventura Pons se propose de mettre en évidence explicitement les différents acteurs de ce mouvement contestataire qui ne sera légalisé qu'à partir du 15 juillet 1980 dans *Informe sobre el FAGC*. Il convient de préciser que la société espagnole met du temps à accepter cette catégorie considérée déviante comme le précise la loi Ley de Vagos y Maleantes de 1933 modifiée en 1954 avant de devenir la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1970. L'homosexualité est alors présentée comme une maladie mentale ce qui a donné lieu à l'ouverture de nombreux centres d'enfermement. Ce n'est que huit ans plus tard, année au cours de laquelle le cinéaste diffuse son premier long-métrage que les homosexuels ne sont plus identifiés comme délinquants.

2. D'une double activité en tant que metteur en scène et réalisateur

Au regard de l'émancipation difficile, Ventura Pons poursuit son engagement au nom de la liberté des mœurs en repoussant toujours plus loin les limites de l'ordre moral. Dans le sillage des films de sous-genre populaires qualifiés de « *sexy celtibérico* » introduit

⁷⁹ Alberto Berzosa Camacho, *La Sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, op. cit., p. 122.

⁸⁰ *Ibid.*

notamment par Ramón Fernández avec *No desearás el vecino del quinto* (1970) qui dépeint les frustrations sexuelles de l'Espagnol de moyenne condition et l'émergence à partir de 1976 du cinéma dit de « destape » donnant à voir une certaine nudité des corps, Ventura Pons s'impose dans le genre de la comédie avec *El Vicari d'Olot*. Sous les traits d'une satire, il met en scène le quotidien des habitants de la capitale pieuse de la comarque de Garrotxa, située dans la province de Gérone, qui sont en effervescence pour accueillir une haute personnalité religieuse. Grâce à la collaboration menée avec l'une des références de la culture catalane Emili Teixidor i Viladecàs⁸¹, il propose un long-métrage fondé sur un ressort populaire « [...] una comèdia sobre una dita popular. [...] Li va anar sotint una comèdia coral, a l'estil italià i una mica anàrquica, sobre la llibertat sexual, que defensava les "altres" opcions sexuals⁸². » De la même manière que l'éclosion des productions théâtrales entreprises, le réalisateur novice se laisse emporter par le tourbillon de la vocation artistique en puisant dans son expérience théâtrale. Ce dernier n'hésite pas à s'en servir dans la manière d'aborder le médium cinématographique en tournant en premier lieu en catalan avant de la doubler en castillan en vue de sa diffusion dans le reste de l'Espagne. Originellement tourné et diffusé en catalan, le réalisateur accepte de travestir la version originale en optant pour un doublage en espagnol lors de sa diffusion afin d'attirer le public :

En Cataluña fue un bombazo, excepto en Badalona, porque el empresario del cine decía que sólo se veían películas en castellano y presionó tanto para que se pasara doblada que fue el único sitio en el que se pinchó. Lo que indica claramente que existe la credibilidad del producto y está en su verdad, que es la versión original. Y también que el público no se deja engañar por los muchos mercaderes o falsos empresarios que pretenden monopolizar e influir en sus gustos y costumbres, interponiéndose entre nuestro trabajo y los espectadores⁸³.

Cette réception contrastée en terres catalanes est confirmée lorsque film est présentée à Madrid selon le propre réalisateur : « La [*El Vicari d'Olot*] pasamos doblada al castellano y no gustó nada. Al salir del cine ninguno de mis amigos se quedó para decirme nada : ni pío. Fue un fracaso total y absoluto⁸⁴. » Au-delà de la blessure infligée, ce rejet participe de l'émergence progressive d'une esthétique propre dans la mesure où le cinéaste affirme son attachement profond pour la langue catalane qui va devenir une constante telle que le confirme Esther Gimeno Ugalde en le considérant comme : « [...] uno de los directores con una

⁸¹ En 1992, la Generalitat de Catalogne lui décerne la Creu de Sant-Jordi, l'une des plus hautes distinctions catalanes.

⁸² Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 159.

⁸³ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

trayectoria más sólida y continuada no solo del cine catalán sino en lengua catalana⁸⁵. » Dans cette optique, Ventura Pons apprivoise progressivement l'œil cinématographique en se nourrissant tant de sa connaissance de l'art dramatique et de son intuition que de la complicité instaurée avec l'équipe technique. C'est notamment grâce au travail réalisé conjointement qu'il se lance à corps perdu dans la réalisation :

No estava preparat per a aquell project tan gran i aprenia l'ofici a marxes forçades de la mà d'en Toni Verdaguer, l'adjudant de direcció i dels càmeres, els scripts, els elèctrics. Són ells qui m'han ensenyat la tècnica, l'ofici de dirigir⁸⁶.

D'autre part, il fait appel aux comédiens avec qui, il a noué une forte complicité au théâtre pour assurer cette transition artistique. L'enjeu est double puisqu'il s'agit non seulement d'adopter une nouvelle modalité d'écriture mais de parvenir à faire ses armes dans cet univers complexe qui se caractérise tant par la dimension artistique qu'industriel. Il convient de préciser que le cinéaste parvient à conquérir le public. Néanmoins, le succès ne dépasse pas les frontières des Pyrénées. Ce phénomène met en évidence les limites de l'humour notamment celui fondé sur un ensemble de connotations qui renvoient à une culture donnée. En tout état de cause, après avoir réussi à obtenir une reconnaissance artistique, le réalisateur catalan réussit son pari fou en parvenant à prendre une dimension d'ordre commercial qui se traduit par la possibilité de poursuivre le projet. Il ne l'entend cependant pas de cette oreille :

Tothom m'aconsellava fer *El vicari 2*. Jo fogia de la repetició com si fos la mateixa pesta, no era allò el que volia. *El Vicari* m'havia donat una credibilitat dins la professió que m'estava devorant. Desitjava fer coses personals i no trobava ningú que ho entregués. Allò era un atzucac. Hava fet dues pel·lícules : un èxit de prestigi, *Ocaña*, i un de comercial, *El vicari*, que més havia de demostrar ? Hi havia esmerçat un munt d'anys i volta seguir endavant, però com ?⁸⁷.

Nous pouvons le constater Ventura Pons envisage l'écriture cinématographique dans une construction plus personnelle. À la recherche de son propre soi, il ne mène pas le projet tant espéré et décide de prendre de la distance en retournant temporairement dans un genre artistique qu'il connaît bien. Parallèlement à son retour dans l'univers dramatique en 1982 pour mettre en scène avec Quim Monzó *Tres boleros* comme nous l'avons précédemment mentionné, il décide de repousser les limites du langage scénique en s'employant à un autre genre de spectacle qui se caractérise par une dimension plus populaire du référent artistique.

⁸⁵ Esther Gimeno Ugalde, « Un cine con acento : Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons », in *Zeitschrift für Katalanistik*, op. cit., p. 1.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 165.

L'espace lui-même est révélateur de cette marginalité. À mi-chemin entre l'espace scénique proprement théâtral et la scène des cafés qui proposent des concerts, il prend ses quartiers dans l'une des salles annexes du prestigieux Teatre principal de Barcelone pendant trois années consécutives, la Cúpula Venus avant la disparition de l'édifice en 1986. Reflet de l'urbanisation croissante qui fait écho à la recherche constante du réalisateur d'un régénérescence formelle, ce dernier se propose de diriger la célèbre actrice Núria Feliu qui assure une performance musicale réussie selon le propre metteur en scène :

Ella hi havia estat divina i tots tres espectacles eren estèticament preciosos. La Núria havia estat una acrtiu molta bona del teatre independent, i en aquest sentit li havia vist fer un munt de papers amb molt de nervi, però va decantar la seva carrera cap a la música : sempre he pensat que en el teatre professional hauria fet un gran paper⁸⁸.

Même si la forme artistique emprunte une voie nouvelle, Ventura Pons ne plonge pas complètement en eaux troubles puisqu'il a déjà collaboré avec elle dans *El Vicari d'Olot*, tout comme l'acteur Enric Majó, devenu l'un des membres de l'équipe technique pour ce spectacle. Cet agencement si singulier qui caractérise l'écriture ponssienne à cheval entre une entreprise inconnue et la mobilisation de référents communs concourt à faire éclore un spectacle inédit. Le premier spectacle intitulé *Núria Feliu, Núria Follies* donne lieu à l'émergence d'une autre production *Swing, Núria, Swing : Cançons de Broadway a la Cúpula* qui démarre le 3 mars 1983 avant de s'achever par une ultime réalisation, *Núria Films* l'année suivante. L'ensemble de cette création artistique joue un rôle majeur dans la programmation culturelle comme en témoigne l'intérêt porté par le président de la Généralité de Catalogne de l'époque qui n'hésite pas à assister à l'une des représentations : « L'única visita del president Pujol en tota la meva laborial, tant en teatre com cinema, va ser en un d'aquells recitals⁸⁹. » La relation affective nouée avec l'artiste catalane jouit d'une telle intensité que Ventura Pons la sollicitera à trois reprises dans le champ cinématographique en comptant sur sa participation dans *Putà Misèria ! et Any de Gràcia* et dans un registre plus intime dans le documentaire dans *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)*. D'autre part, cette expérience influence considérablement ses choix cinématographiques comme nous le verrons dans le film documentaire *El Gran gato*. La construction narrative adoptée par le cinéaste pour peindre le portrait de son ami musicien El Gato se nourrit de la relation si particulière nouée avec ce lieu scénique qui est à la frontière entre le théâtre et le lieu spécifique du cabaret. L'hommage rendu au fondateur de la rumba catalane est ponctué par des performances chantées de

⁸⁸ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 166.

⁸⁹ *Ibid.*

différents artistes filmés dans l'espace resserré et intimiste d'un cabaret.

Animé par l'impulsion donnée par les réformes socialistes entreprises pour moderniser le pays, Pilar Miró alors à la tête de la *Dirección de Cinematografía*⁹⁰ propulse le septième art espagnol. La loi « Miró » du 28 décembre 1983 permet de fomentier un cinéma qualitatif à travers notamment l'indépendance de la *Filmoteca de España* ou encore le développement d'un puissant réseau de subventions pour encourager le vivier artistique au détriment de l'aspect industriel :

La loi Miró s'inspire du système français et les principales mesures en sont : un système d'avance sur recettes, la création d'une catégorie "Especial Calidad" (les films reçoivent alors 65% du budget), l'ouverture des salles X et la promotion du cinéma espagnol⁹¹.

Ventura Pons profite de cette conjoncture favorable pour fonder sa propre société de production. Cette initiative joue un rôle fondamental dans la manière dont le cinéaste envisage l'art cinématographique. L'émergence d'une structure propre se révèle être la clef de voûte de l'indépendance artistique :

El nostre ofici és un art industrial o una indústria artística, i si les dues coses van plegades, oli en un llum. L'accumulació de papers -productor, director, guionista, fins i tot actor- no és d'ara, ja va començar amb els mestres del cinema mut i ha seguit en aquest segle llarg que portem de cinema. Sempre ha representat un senyal d'independència⁹².

Cette renaissance artistique se concrétise le jour de ses quarante ans ce qui met en évidence le lien intrinsèque qui relie le réalisateur à la production filmique. La volonté d'inscrire sa marque personnelle dans la dimension non seulement artistique mais industrielle du cinéma se reflète dans le nom déposé par ce dernier qui fait écho à une scène réalisée au cours de son premier long-métrage, *Ocaña, retrat intermitent* (1977). La performance réalisée par José Pérez Ocaña en compagnie de Nazario et Camilo sur les Ramblas lui permet non seulement d'accéder à la notoriété artistique mais se transforme en une désignation propre :

El dia que vaig arribar als quaranta anys, el 25 juliol del 1985, vaig decidir que no perdria més el temps. [...] No volia perdre el tren : passat l'estiu formaria una societat pròpia, Els Films de la Rambla, nom que portava al cap de temps enrere, de quan havia sortit a la Rambla a " retratar " l'Ocaña. En Modest Llopis, el meu advocat i sobretot amic de dècades, va preparar els papers, i vam signar la constitució de la productora el 2 de setembre del 1985 a cal notari López Bruniol⁹³.

En ce sens, l'art cinématographique a une résonance singulière chez ce réalisateur en

⁹⁰ Celle-ci succèdera à l'Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) créé en 1985 par le Royal décret 565/1985.

⁹¹ Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, op. cit., p. 100.

⁹² Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., pp. 166-167.

⁹³ *Ibid.*

étant révélateur à la fois d'une liberté expressive et d'amitiés profondes. Cette autonomie se manifeste peu de temps après : « Al febrer de 1986 ja estava rodant *La Rossa del bar*⁹⁴. » L'implication de ce dernier se reflète dans les responsabilités prises en assurant aussi bien la réalisation et la production que la co-direction du scénario aux côtés de l'écrivain marginal Raúl Núñez : « Cap al 1985 vaig conèixer Raúl Núñez, un escriptor xilè que vivia al Raval d'una manera molt lumpen, en un microcosmos de putetes, macarres i petits traficants de droga⁹⁵. » Ce long-métrage inaugure la manière dont le cinéaste envisage son approche cinématographique en concevant une oeuvre constamment en dialogue avec le monde. La recherche perpétuelle d'horizons nouveaux se traduit dans l'origine même de l'oeuvre qui échappe à la conception traditionnelle comme nous le révèle le propre cinéaste : « En Raúl tenia escrits dos episodis de *La Rubia del bar* : la seva publicació estava aturada en una revista madrilena que feia aigües⁹⁶. » C'est en partant d'une première ébauche que les deux hommes se lancent dans l'écriture cinématographique qui aboutit à une construction singulière dans laquelle un écrivain victime d'un coup de foudre pour une prostituée se met à changer d'univers par amour. L'attention portée pour les territoires ombragés révèle la capacité du cinéaste à transcender les frontières sociales pour proposer une réflexion universelle : « Una pel·lí [*La Rossa del bar*] com aquella sobre perdedora, en un ambient lumpen, no era la millor manera de començar una productora. No vols sopeta ? Donc dues tasses !⁹⁷. » À cette démarche transgressive se mêle une certaine délicatesse conférée aux sentiments amoureux fluctuants. Par cette association dissonante, le cinéaste concourt à créer une fiction détonnante en lien avec une nouvelle génération porteuse d'idées nouvelles. Cette réussite reflète les goûts du public particulièrement attiré par ce genre cinématographique ce qui témoigne du virage démocratique amorcé selon Emmanuel Larraz au cours des années 1980 : « [...] révélateur d'un changement en profondeur de la société espagnole, désormais plus ouverte à la satire de ses travers et de ses nouvelles mœurs⁹⁸. » Ce phénomène prend notamment de l'ampleur en donnant naissance aux comédies dites « madrilènes » ou « progre ». Il s'agit de films générationnels inspirés qui s'attachent à représenter le quotidien de la jeunesse urbaine. Ventura Pons surfe sur cette vague en proposant une touche catalane de la

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁹⁸ Emmanuel Larraz, « Le Succès de la comédie cinématographique dans l'Espagne des années 80 », in *Hispanistica XX*, Centre d'Études et Recherches hispanique du XXème siècle, *Nos Années 80*, Dijon, Université de Bourgogne, n. 7, 1989, p. 18.

même manière que Francesc Bellmunt avec ces deux comédies aux tonalités légères : *Pa d'angel* (1983) et *Un parell d'ous* (1984). Ces long-métrages se distinguent des films catalans de l'époque aux sujets plus douloureux tels que *Crits sords* (1984) de Raul Condel.

Dès 1989, Ventura Pons ne fait pas figure d'exception et profite des mesures instaurées par le décret Semprun en vue d'une production cinématographique plus industrielle et commerciale en collaborant avec les chaînes de télévisions espagnoles. Même si la loi Miró a permis de consolider la dimension culturelle, l'offre cinématographique n'est pas parvenue à attirer le public. Confronté à une perte de popularité sans précédent, la politique menée par Jorge Semprún entre 1988 et 1991, vise à endiguer cette crise en mettant au point de nouvelles mesures pour palier à ce déficit commercial. La politique cinématographique menée privilégie la conception une dimension essentiellement commerciale afin de concurrencer les grosses productions américaines qui exercent un pouvoir hégémonique incontestable. En ce sens, Ventura Pons tente une première expérience en proposant une comédie grinçante suite à la lecture du roman de Rafael Arnal i Trinitat Satorre. Sensible au destin des deux personnages principaux au profil décadent d'un petit village situé au Nord de Valence, Ventura Pons en propose une lecture cinématographique qui voit le jour grâce à l'appui trouvé auprès de Televisión Española. Ce procédé n'est pas en soi novateur puisqu'il est déjà largement utilisé dès les premières années de la Transition démocratique : « Les accords passés entre le cinéma et la télévision dès 1979 stipulaient que les productions inspirées de textes espagnols de prestige seraient les bienvenues⁹⁹. » En dépit d'une collaboration établie avec le groupe audiovisuel espagnol, Ventura Pons légitime sa volonté de tourner en catalan en suivant fidèlement la langue d'origine du texte adapté. D'autre part, le recours aux adaptations littéraires fait écho à la pratique majeure favorisée par la loi Miró en vue de la constitution d'un cinéma de qualité. Toutefois, Ventura Pons remodèle ce principe en optant pour une oeuvre littéraire qui rejette toute forme de bienséance. La déconstruction des hiérarchies culturelles se manifeste aussi bien au niveau des personnages principaux en déshérence mis en scène que le recours à l'archétype du « [...] *ménage à trois* és de les coses més divertit que he rodat¹⁰⁰. » Même si le cinéaste continue à mettre en scène des personnages déformés qui ne rentrent pas dans le moule institué pour éveiller la curiosité du spectateur, le public ne répond pas présent. Malgré la reconnaissance décernée par la Generalitat de Catalogne pour saluer la performance d'Amparo Moreno en tant que meilleure actrice, le film

⁹⁹ Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, op. cit., p. 101.

¹⁰⁰ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p. 183.

est un échec selon le cinéaste : « [...] la película en general gustó, pero no tuvo demasiado público¹⁰¹. » Toutefois, il est le résultat d'une première expérience qui vise à brouiller les frontières entre cinéma commercial et cinéma d'auteur tout en se jouant des hiérarchies culturelles. Désabusé par la réception en demi-teinte de ce film, il retourne à ses premières heures de gloire en renouant avec des comédies fondées sur des modèles institués :

Després de *Putxa misèria !* és va imposar una reflexió. Tant outsider, tant perdedor, no era el millor camí. Caldria buscar un altre tipus de personatges i/o d'ambients que conegués, reorientar-me per no perdre el públic. Ben sabut és que el gènere que valoren més la majoria dels espectadors, tant aquí com arreu, és la comèdia¹⁰².

La vitalité de la jeune génération barcelonaise en quête d'émancipation dans ce pays en gestation permanente tournée vers l'extérieur se manifeste particulièrement dans *Què t'hi jugues Mari Pili* réalisé en 1990. La volonté de regagner le cœur du public se reflète explicitement l'année suivante dans *Aquesta nit o mai* en sous la forme d'une *screwball comedy*¹⁰³ ou plus communément appelée « comédie loufoque ». Dans la lignée de ces vaudevilles sentimentaux hollywoodiens engagés dans les années 1930, Ventura Pons reprend les principes de ce sous-genre fondé sur une construction narrative démesurée empreinte d'humour et parsemée de scènes burlesques pour combler le désir d'émancipation des classes moyennes en pleine expansion aux grandes joies du public. Même le succès tant populaire que les distinctions décernées par la Généralité de Catalogne pour récompenser son travail de mise en scène et la prouesse de l'actrice Mònica López doublée du prix de l'associació d'actors i directors à Blanca Pàmols, Ventura Pons éprouve une certaine frustration. Ce succès mitigé témoigne de la désillusion du cinéaste qui prend progressivement conscience du décalage existant entre le désir des spectateurs et la pulsion créatrice : « [...] va funcionar prou bé, però no tant, diguem que a mi gas. M'agraden les comèdies, però aquest tipus en particular, l'*screwball*, potser és que m'interessa menys¹⁰⁴. » Cette première désillusion ne l'arrête pas pour autant dans sa volonté de concevoir une oeuvre personnelle tout en tenant compte de l'essence même du ressort cinématographique en tant qu'art populaire comme le précise le réalisateur lors de la sortie d'*Aquesta nit o mai* : « [...] el cinema és un art popular, és un art que es fa per a la gent. I el que ens interessa és arribar a la gent¹⁰⁵. » Dans *Rosita*

¹⁰¹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 76.

¹⁰² Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., pp. 184-185.

¹⁰³ Voir notamment à ce sujet : Grégoire Halbout, *La Comédie screwball hollywoodienne 1934-1945. Sexe, amour et idéaux démocratiques*, Arras, Artois Presses Université, 2013.

¹⁰⁴ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., pp. 189-190.

¹⁰⁵ Ventura Pons, « *Aquesta nit o mai*. Conversa director i guionista » [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/aquesta-nit-o-mai>, [page consultée le 01/11/ 2016].

Please ! Ventura Pons tente de répondre aussi bien aux aspirations du public qu'à ses propres préoccupations. Sous les traits d'une comédie détonnante ancrée en Europe de l'Est, il pointe du doigt la transposition outrancière des mythes littéraires tragiques telles que *Tristan et Iseult* ou encore *Roméo et Juliette* conçus par les grands studios américains. Le consensus espéré le confronte à de nombreuses difficultés :

[...] el guió no rutlla, no rutlla. A més vam tenir problemes molt serios amb el distribuïdor. Seria fàcil dir que hauria estar millor no haver-la fet ; doncs aquestes relliscades són les que t'enseyen més en la vida professional. Un bon fracàs és una escola de primera¹⁰⁶.

Malgré l'échec de cette entreprise, ce long-métrage constitue avec *Què t'hi jugues Mari Pili ?* et *Aquesta nit o mai* une trilogie qui reflète le travail réalisé avec Joan Barbero : « He volgut enllestir les tres comèdies que vaig fer amb en Barbero, una etapa de la meva vida¹⁰⁷. » Le film *Putxa misèria !* marque également le début d'un partenariat constant avec les chaînes de télévision espagnole. Cette collaboration n'est pas spécifique à la production du cinéma de Ventura Pons dans la mesure où elle s'impose comme une pratique courante au cours des années 1990. Ce dispositif concourt non seulement à faire éclore mais à mettre sur le devant de la scène audiovisuelle, le cinéma national pour éviter un engouffrement du géant américain. Ces trois comédies lui ont permis de saisir les enjeux propres au cinéma en tant que médium artistique et industriel. Soucieux de concevoir une oeuvre cinématographique engagé en accord avec ses aspirations les plus profondes, il trace progressivement sa propre voie.

III. ... jusqu'à l'envolée cinématographique

1. L'émergence d'un cinéma personnel

Le glissement progressif vers une conception cinématographique propre surgit au début des années 1990. *El Perquè de tot plegat* est révélateur de l'émergence d'une production plus personnelle qui se reflète à plusieurs niveaux. Ventura Pons refuse de se plier au doublage en diffusant une version en accord avec la langue utilisée dans l'oeuvre initiale :

Tardé tres meses en estrenarla en Madrid, pero me dije que si no se pasaba también en versión original subtitulada, como las americanas, no quería que se estrenara. Me empené y el éxito les sorprendió. Yo creía en la pluralidad de las culturas de este Estado y en nuestro derecho de expresión, y en que hay gente que piensa y siente como yo. También creo en los

¹⁰⁶ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p.190.

¹⁰⁷ *Ibid.*

cinéfilos, y los cinéfilos (yo me considero uno entre muchos) vamos a ver las películas en versión original. Y si las pasan dobladas, no vamos. Finalmente me encontré al otro lado del desierto, después de una larga travesía durante la cual tanto a mí como a parte de un público se nos había negado un elemental derecho de comunicación. Por el camino se perdió la posibilidad de enseñar y defender las versiones originales y la autenticidad de cinco títulos¹⁰⁸.

Le détachement progressif du cinéaste par rapport au schéma préétabli est à l'origine de nombreux obstacles d'ordre financier. Malgré la difficulté causée pour mener à bien cette entreprise d'après le principal concerné : [...] tuve muchos problemas de financiación ; quizás ha sido la película más difícil en ese sentido¹⁰⁹. » L'adaptation de ce recueil de micro-contes homonyme de Quim Monzó, figure incontestable selon le cinéaste : « [...] uno de los grandes maestros del relato contemporáneo¹¹⁰. » Dans le prolongement de cette œuvre à succès comme en témoignent le prix de la ville de Barcelone en 1993 et le prix de la critique Serra d'Or en 1994, Ventura Pons s'affirme peu à peu dans le paysage cinématographique espagnol et particulièrement catalan tout comme l'illustre le succès populaire : « Digamos que es mi tercer ranking de audiencia en las salas¹¹¹. » Cet accueil favorable est confirmé non seulement par l'obtention du prix national de la culture de la Generalitat de Catalogne mais parvient à dépasser les frontières espagnoles : « *El Perquè de tot plegat* ha ido muy bien en todos los países en lo que se ha estrenado, particularmente en Francia, donde estuvo medio año en cartel en París, así como en muchos otros países, desde Singapur hasta Dinamarca, pasando por Canadá¹¹². » Cette fiction joue un rôle fondamental dans l'itinéraire cinématographique de Ventura Pons à plusieurs niveaux. Ce long-métrage rehausse les points centraux de son écriture en tissant un dialogue profond avec la littérature non conventionnelle afin de dévoiler les crises existentielles du sujet au nom de son émancipation : « [...] historias sobre problemas de relaciones humanas : comunicación, amor, desamor, deseo, encanto, descanto¹¹³. » Ce changement de paradigme apparaît notamment par le choix linguistique favorisé par le cinéaste qui opte pour des réalisations en langue catalane ce qui n'est pas sans rappeler le procédé utilisé au cours de son expérience théâtrale avant de proposer une version castillane. La préférence du réalisateur pour la langue vernaculaire ne signifie pas pour autant un rejet catégorique de l'usage de la langue castillane dans sa filmographie. La connexion établie avec le vivier littéraire participe pleinement de l'attachement du réalisateur à légitimer

¹⁰⁸ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 119.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹¹² *Ibid.*, p. 121.

¹¹³ *Ibid.*, p. 118.

cette préférence par souci de cohérence par rapport à la langue d'origine du texte adapté, en optant d'abord pour le catalan à partir de ce film. À la différence de la première adaptation littéraire effectuée avec *Putxa misèria !*, le réalisateur n'a plus recours à l'espagnol comme langue de diffusion nationale afin de mettre à l'honneur le catalan. En ce sens, l'incorporation d'une dimension critique dans son écriture cinématographique associée à un aspect culturel manifeste le conduit à se détourner d'une production strictement commerciale. La revendication de cette double identité participe du rayonnement de cette liberté retrouvée, principe si cher au réalisateur qui n'a pas hésité dès ses premiers long-métrages, *Ocaña, retrat intermitent* et *Informe sobre el FAGC* à concevoir un discours anticonformiste pour soutenir la cause homosexuelle :

Primera película hablada en catalán que se exhibe fuera de su autonomía de origen simultáneamente en versión original subtitulada y doblada al castellano, y primera adaptación cinematográfica de textos polémicos de Quim Monzó, al que más de uno sigue adjudicando la minimizadora condición de “enfant terrible”, *El porqué de las cosas*, consigue el casi milagro de devolver a su realizador Ventura Pons, brillante hombre de teatro la confianza que, como cineasta mereció con su “opera prima, la tan suggestiva como desasosegadora “Ocaña, retrat intermitente”¹¹⁴.

De fait, la détermination dont Ventura Pons a fait preuve pour conduire ce projet s'est révélée payante. Cette fiction lui permet également de faire émerger les traits caractéristiques de son esthétique profondément marquée par le signe théâtral dans la manière de concevoir cette oeuvre cinématographique chorale.

L'amorce progressive vers une conception cinématographique pénétrée du référent théâtral survient à la suite d'un événement personnel majeur qualifié par le propre cinéaste de « l'any de la *balacera*¹¹⁵ ». L'expérience de la mort vécue laisse une trace indélébile sur sa perception de l'effet de réel qui va être source d'une révélation artistique. C'est à l'occasion d'un voyage en 1994, pour rendre visite à son amie galeriste catalane Anna Maria Pecanins partie s'installer avec sa sœur jumelle dans la capitale mexicaine, que le cinéaste frôle la mort. Près d'un bar luxueux, il est blessé par une balle ne lui étant pas destiné : « Ha tingut molta sort, la bala se li ha quedat a mil·límetres de la columna, crec que no li afecta cap òrgan vital¹¹⁶. » Profondément bouleversé, le texte théâtral de Sergi Belbel entre en résonance avec sa propre histoire en mettant en scène sept personnages en proie à la mort. Cet écho est d'ailleurs explicitement dévoilé par le réalisateur :

¹¹⁴ César Santos Fontenla, « *El Porqué de las cosas*, de Ventura Pons », in ABC, 15/03/1995.

¹¹⁵ Ventura Pons, *Els Meus i els altres*, op. cit., p. 206.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 198.

Si anys després, el 1999, vaig rodar *Morir (o no)* va ser precisament per disposar d'aquestes vivències. Quan tins a dins l'angoixa viscuda la nit del tret, entens, no sé si millor, però sí d'una manera més clara, la fragilitat de la vida, el sense sentit de perdre-la abans d'hora¹¹⁷.

Malgré la volonté du réalisateur, le projet est retardé par le dramaturge : « [...] me pidió tiempo [...] Belbel no había conseguido su estreno me contó que estaba a punto de dejar la profesión por el palo que le pegó la crítica en su estreno.¹¹⁸ » Dans l'attente de son accord, Ventura Pons se laisse emporter par le tourbillon théâtral comme en témoigne l'adaptation de la pièce de théâtre de Josep Maria Benet i Jornet intitulée *Actrius* qui remporte un succès caractéristique du virage artistique engagé :

Con esta película empiezo a hacer un cine con el que obtengo muy buenas críticas, pero a costa de ir perdiendo público. Mi relación con este tipo de trabajos cada vez me interesa más, me importa que lo que hago tenga un sentido, que sea el fruto lógico, razonable y honesto de mi pasión por el cine de “contenido”¹¹⁹.

Par cette adaptation théâtrale, le réalisateur renoue profondément une pratique artistique familière dans la mise en scène d'un texte destiné à être joué. Si le triomphe est unanime lors de son premier long métrage *Ocaña, retrat intermitent*, qui se détourne des modèles préfabriqués en tant que « [...] tremendo éxito “artístico” y también comercial¹²⁰ », l'engagement de Ventura Pons à faire du cinéma un septième art donne lieu à une rupture progressive avec le grand public. C'est au cours des années 1990 que Ventura Pons a été pionnier d'une nouvelle écriture cinématographique en s'éloignant du système dominant comme le précise Àngel Quintana en qualifiant son approche de : « gesto a contracorriente¹²¹. » Dans ce sillage, le renforcement de l'effet théâtral s'inscrit en termes dramaturgiques ce qui explique le déploiement d'une esthétique en étroite relation avec le champ littéraire. Cette orientation n'est pas sans rappeler un mouvement cinématographique français des années 1950, la Nouvelle Vague qu'il connaît bien pour avoir été au contact de Néstor Almendros¹²² considéré par l'un de ses principaux collaborateurs, François Truffaut, comme : « [...] l'un des plus grands chefs opérateurs du monde, l'un de ceux qui luttent pour que la photographie des films d'aujourd'hui ne soit pas indigne¹²³. » La relation entre les deux

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 206.

¹¹⁸ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.* p. 145.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹²¹ Àngel Quintana, « Un larga travesía por el cinema catalán », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, p. 293.

¹²² Ventura Pons, « [Néstor Almendros] m'havia fet moltes confessions de la seva vida. » in Ventura Pons, *Els meus i els altres, op. cit.*, 2011, pp-176-177.

¹²³ François Truffaut, « Les Lumières de Nestor Almendros », in Nestor Almendros, *L'Homme à la caméra*, Rennes, Éditions Hatier, 1980, p. 2.

Barcelonais de naissance se confirme lors de la célébration du Festival Gay Lesbien d'Arts Audiovisuels d'Andalousie (IDEM) organisé par la Filmothèque d'Andalousie en 2008 qui a rendu hommage non seulement à la carrière cinématographique de Ventura Pons en lui décernant le prix honorifique IDEM mais a consacré une rétrospective au célèbre directeur de la photographie défunt. D'autre part, la réouverture du célèbre cinéma du quartier de la Gràcia inaugurée en 1911, Els cinemes Texas en 2014 a été l'occasion pour le cinéaste d'affirmer cette relation profonde en ayant attribué à l'une des salles de l'établissement son nom : « [...] cada una de ellas estará dedicada a un amigo de Pons¹²⁴. » La revendication d'une écriture artistique et indépendante renvoie aux fondements de ce courant cinématographique. De ce fait, Ventura Pons se nourrit des idées défendues par ses prédécesseurs qui n'hésitent pas à questionner les rapports entre littérature et cinéma. Dans son article publié en « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », André Bazin figure parmi les premiers théoriciens à s'interroger sur la question de l'adaptation cinématographique entre respect et originalité par rapport à un texte initial en comparant le travail du cinéaste à celui de traducteur : « Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit¹²⁵. » Alexandre Astruc réfléchit à l'enjeu de la représentation cinématographique en faisant de sa réalisation un acte de création pour : « [...] exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la "caméra stylo"¹²⁶. » François Truffaut poursuit le débat en légitimant la singularité de l'écriture cinématographique :

[...] seule compte la réussite du film, celle-ci liée exclusivement à la personnalité du metteur en scène [...] Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation. Il n'y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auteurs de films et leur politique, par la force même des choses, irréprochable¹²⁷.

Ce principe régisseur est particulièrement défendu par le cinéaste qui le présente comme : « [...] una forma libre e independiente, desde siempre he intentado buscar temas muy personales que me afectan, reflejando en ellos una mirada propia¹²⁸. » L'importance

¹²⁴ Albert Lladó, « Ventura Pons: "La Reacción de los vecinos ha sido brutal" », in *La Vanguardia*, 2014, [en ligne], URL : <http://www.lavanguardia.com/cine/20140917/54415088260/ventura-pons-vecinos.html>, [page consultée le 11/01/2017].

¹²⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 21.

¹²⁶ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo », in *L'Écran français*, n. 144, Paris, 1948, p. 5.

¹²⁷ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, 1987, p. 257.

¹²⁸ Anabel Campo Vidal, Ventura Pons. *Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 21.

conférée au processus de création s'avère être le ressort fondamental de l'esthétique ponssienne : « [...] considero que esta profesión requiere mucha reflexión y ésta se debe hacer antes del rodaje. Una de las cosas que he aprendido es a seguir el concepto hasta el final. Para bien o para mal¹²⁹. » Engagé sur sa propre voie, il enchaîne les projets qui lui tiennent à cœur à partir de 1996 en menant de front deux projets.

Après avoir achevé le tournage de l'adaptation du texte théâtral de Josep Maria Benet i Jornet *Actrius*, Ventura Pons participe à la série « Autor x Autor », supervisé par la Sociedad General de Autores y Editores ayant mandaté la société de production Luz de Gas dirigée par Toni Capellà avec laquelle il avait collaboré pour son premier film, *Ocaña, retrat intermitent*. De la même manière que les autres cinéastes sollicités pour concevoir cette oeuvre collective, il doit mettre en lumière une figure culturelle emblématique :

Cuando me incorporé, Pilar Miró ya había rodado el capítulo sobre Víctor Manuel, Fernando Trueba el de Michel Camilo, Chávarri el de Aute, Uribe el de Mikel Laborda, García Sánchez el de Sabina y se estaba preparando el de Silvio Rodríguez visto por Arturo Ripstein¹³⁰.

Dans cette optique, la chanteuse mallorquine Maria del Mar Bonet i Verdaguer le choisit pour la dépeindre sur le petit écran. La constitution de ce binôme est révélatrice d'une amitié profonde. Rappelons-le, cette dernière a fait partie de la troupe Nova Companya de Barcelona produite par Ventura Pons en 1968 ce qui témoigne à nouveau de l'importance du référent théâtral dans la carrière artistique du réalisateur catalan : « [...] nuestra amistad viene de cuando éramos veinteañeros e interpretó un personaje en la obra de Maria Aurelia Campmany *Vent de Garbí i una mica de por* que yo produje en 1968 en el teatro Romea y dirigió Josep Antón Codina¹³¹. » Cette courte fiction de vingt-trois minutes nous dévoile les contours d'une esthétique singulière encore en pleine gestation. L'élaboration d'un cinéma atypique se reflète dans la conception d'une oeuvre hybride qui repousse les limites du septième art. La mise en valeur de cette personnalité se remarque à travers la métaphore musicale élaborée. Le film débute par un chant liturgique de Noël emblématique de la région dont est originaire l'artiste :

[...] chanté en catalan à la fin de l'office des Matines, *El Cant de la Sibilla*. Ce moment demeure, comme le rapporte la presse locale : « l'un des moments les plus attendus » (uno de los momentos más esperados) de tous ceux qui assistent à la célébration religieuse de Lluç

¹²⁹ Ventura Pons, « *Food of love*. Notas del director », [en ligne] URL : <http://www.venturapons.cat/Castella/peli%20food%20of%20love%20cast.html>, [page consultée le 12/01/2015].

¹³⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹³¹ *Ibid.*

(Diario de Mallorca, 19.12.1998)¹³².

La narration musicale engagée s'achève sur une reprise par Maria del Mar Bonet i Verdaguer d'un chant traditionnel mallorquin. Ce choix est révélateur non seulement de la spécificité tant formelle que narrative adoptée par le cinéaste car cette composition présente non seulement une dimension musicale mais fait référence à une danse populaire. De fait, la richesse sémantique cultivée dans ce court-métrage est annonciatrice de l'attention portée à la représentation corporelle proprement ponsienne :

La jota marinera sempre ha tingut una importància molt gran a Mallorca, com l'ha tingut la mateixa, que és un ball tradicional. La jota i la mateixa vénen d'un època en què vain sorgir una sèrie de danses cortesanas que es van escampar per tot l'Estat espanyol i a cada lloc es va adaptar a la seva manera. La jota es va implantar a Mallorca com una cosa molt pròpia¹³³.

L'émergence d'une approche particulièrement sensorielle s'accompagne d'une déconstruction générique. L'entrelacement culturel proposé à travers l'association d'un référent sacré et populaire traduit la volonté du cinéaste de défragmenter les espaces :

[...] decidí hacer una película en la que no perdiéramos el tiempo con entrevistas o comentarios en *off* u otro tipo de narración convencional. Sería mi homenaje a su voz y a sus raíces. Sólo cantaría que es lo que todo el mundo espera de los cantantes. *MMB, Quadern...* juega a entrar y salir de su memoria, que se abre con un principio sacro -*El cant de la sibil-la-* y se cierra con un final pagano : *Jota marinera*. Es una película dibujada casi caligráficamente con una voluntad de estilo muy definida.¹³⁴

En dépit de l'investissement du cinéaste et de l'accord passé pour son exploitation, le projet n'est pas diffusé sur un canal télévisuel : « [...] nunca ha llegado al público a través de la televisión¹³⁵. » L'oeuvre n'est présentée qu'à des évènements spécifiques en faisant notamment partie de la sélection des films à l'occasion de la quarante-cinquième édition du festival de Saint-Sébastien en 1997. Cet échec renforce la rupture engagée par le réalisateur au cours de la décennie 1990 de produire un cinéma qui se détourne des modèles narratifs et thématiques institués. Déterminé à concevoir une poétique propre, il maintient un rythme soutenu déjà expérimenté lorsqu'il était metteur en scène. Dans cette course effrénée, il poursuit dans sa veine proprement théâtrale en portant à l'écran sous le titre *Amic/ amat*, l'oeuvre dramatique de Josep Maria Benet i Jornet, *Testament* composée en 1998 qui s'inscrit dans la lignée des oeuvres précédentes en octroyant une place fondamentale au champ

¹³² Micheline Galley, « À propos du chant prophétique de la Sibylle : *Judicii Signum* », in *Diogène*, 2007, n. 219, p. 46.

¹³³ Jordi Bianciotto i Clapés, *Maria del Mar Bonet, intensament*, Barcelona, Ara llibres, 2017, p. 28.

¹³⁴ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 139.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 140.

affectif : « [...] fuerte carga emocional¹³⁶. » Par ce long-métrage, Ventura Pons s'impose durablement dans l'univers du septième art comme l'illustre l'écho favorable reçu excepté en France :

La película fue bastante bien de público. Volvimos (segundo año) al Panoramade la Berlinale y de ahí a unos cuarenta o más festivales por todo el mundo. Es un circuito que cada uno me honra con su selección. Ha obtenido muchos premios donde hemos concursado : en Italia, Portugal, República Dominicana. En España nos dieron el Ondas, varias nominaciones por el guión, para Pou y para Gas en los Goya y el premio paco Rabal para David Selvas como mejor actor joven. Ha tenido un gran reconocimiento en todas partes y una buena ducha de agua fría en Francia, donde me insultaron en el estreno parisino¹³⁷.

Même si cette reconnaissance ne fait pas l'unanimité, Ventura Pons continue sur sa lancée et plus particulièrement théâtrale.

2. La consécration cinématographique

Dévoré par cette conception fortement marquée par le référent théâtral depuis la découverte de *Morir (un moment abans de morir)*, une autre oeuvre théâtrale de Sergi Belbel, *Carícies* joue un rôle considérable dans la filmographie du réalisateur. Bien plus que la première adaptation de ce dramaturge : « [...] me había enamorado de *Carícies* y le contesté que prefería hacerla primero¹³⁸ », la transposition du texte dramatique homonyme, lui ouvre les portes de l'étranger :

Ésta es la película que realmente me ha abierto las puertas del extranjero. Fue seleccionada para Panorama, la prestigiosa sección oficial no competitiva del Festival de Berlín. A partir de entonces mis cuatro siguientes películas han sido igualmente elegidas por el Panorama berlinés. Me cuentan que soy el único director al que han seleccionado cinco años consecutivos en los muchos años de vida del Festival. Y a partir de la Berlinale se me abren las puertas de los grandes festivales : Montreal, Toronto, Los Ángeles, Seattle, Turín, Salónica, La Habana... Luego se estrena en Londres con un éxito brutal, por lo que deciden organizar una retrospectiva en el ICA (el Instituto de Arte Contemporáneo). A continuación siguen los estrenos en las salas de Francia, Canadá y Venezuela y la salida en vídeo en Estados Unidos¹³⁹.

Le médium théâtral lui a non seulement permis de s'engager dans une voie personnelle mais l'adaptation de textes théâtraux a contribué à redonner un second souffle aux œuvres initiales. Cette nouvelle vie a une résonance toute particulière pour le cinéaste qui après avoir

¹³⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 147.

expérimenté la mort participe d'une régénérescence artistique. De fait, le soutien artistique apporté ne se fait pas dans un seul sens comme en témoigne l'analyse de Fabrice Corrons sur le cinéma ponssien :

Les adaptations cinématographiques de pièces ont par ailleurs pu consolider l'image de la dramaturgie catalane. Pensons à la filmographie du cinéaste catalan Ventura Pons : *Actrius* (1997), film adapté d'*E.R.* de Josep Maria Benet i Jornet ; *Carícies* (1998), *Morir (o no)* (2000) et *Forasters* (2008), trois adaptations des pièces de Sergi Belbel ; *Barcelona (un mapa)* (2007), œuvre adaptée de *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé. Ces films ayant été présentés dans plusieurs festivals internationaux et ayant reçu de nombreux prix en Espagne et à l'étranger, la notoriété de ces trois auteurs dramatiques s'est indirectement vue accrue¹⁴⁰.

L'apport mutuel se manifeste notamment dans les distinctions obtenues selon les cas avant l'éclosion de la production cinématographique comme l'illustre la pièce de théâtre, *E.R.* avec laquelle Josep Maria Benet i Jornet obtient le prix national de littérature dramatique en 1994. La renaissance cinématographique du texte théâtral a permis d'imposer la notoriété non seulement du cinéaste mais du dramaturge en charge du scénario puisque le long métrage a reçu trois nominations aux Goya pour le meilleur scénario adapté ainsi que pour le rôle principal et secondaire masculins. L'adaptation filmique de *Carícies* a permis de faire éclore l'œuvre dramatique initiale qui n'a pas conquis le public ainsi que le révèle le propre cinéaste :

Carícies fue un desastre en teatro. El estreno en Cataluña - luego ha ido muy bien en todo el mundo - pero el estreno en Cataluña, cuando lo dirigió Belbel, fue un desastre. Belbel estuvo a punto de retirarse. Yo la vi y no me gustó nada. ¿Cómo llego yo a *Carícies*¹⁴¹ ?

L'œuvre réalisée a joué un rôle fondamental dans la renaissance non seulement de la fiction mais du dramaturge puisque le long métrage a obtenu un prix du meilleur réalisateur au festival de Turia et de la meilleure actrice par l'Ojo crítico décernée par la Radio Nationale. Parallèlement à cette régénérescence dramatique, ce film a permis de propulser le réalisateur catalan au niveau international :

Ésta es la película que realmente me ha abierto las puertas del extranjero. [...] Cuando en la vida te ha hecho mucha ilusión dedicarte a una cosa, como es mi caso, cuando de pequeño lo que quería hacer una película y te das cuenta de que ya llevas dieciséis y de que tienes un reconocimiento, un prestigio en el circuito de los grandes festivales, los que de verdad cuentan, sientes una satisfacción que no tiene precio¹⁴².

À la différence de cette première réalisation, l'adaptation suivante s'appuie sur un

¹⁴⁰ Fabrice Corrons, *Le Théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'Étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de "l'escola de Sanchis"*, op. cit., p. 75.

¹⁴¹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p.190.

¹⁴² *Ibid.*

texte dramatique à succès, *Morir (un moment abans de morir)* puisque Sergi Belbel remporte le Prix Born de Teatre en 1995 ainsi que le prix national de littérature dramatique l'année suivante. Ces reconnaissances entrent en résonance avec les récompenses cinématographiques reçues telles que le prix du meilleur scénario au festival de Troia au Portugal, du meilleur film au festival de Toulouse, du meilleur acteur pour Marc Martínez par la revue théâtrale et cinématographique catalane, Butaca, ou encore une nomination par l'association catalane de critiques et écrivains cinématographiques¹⁴³ du meilleur scénario. L'émergence de cette poétique singulière orientée vers le référent théâtral acquiert ses lettres de noblesse au cours des années 2000 ainsi que le précise Teresa Vilardell : « [...] precursor d'un fenomen que es produeix reitardament durant la dècada del 2000-2010, en el qual un nombre significatiu de textos teatrals escrits a Catalunya foren adaptats al cinema¹⁴⁴. » C'est par le théâtre que Ventura Pons a mis en place une œuvre cinématographique personnelle qui apparaît au sens premier du terme, c'est-à-dire se laisser guider selon son aspiration la plus profonde, celle d'être libre. Ce sentiment de liberté est cultivé par l'ouverture aux autres et au monde. Cette vitalité débordante qui ne connaît pas de frontières apparaît depuis son entrée dans le domaine artistique par le biais du théâtre. Même si la pratique théâtrale occupe une place moins importante, il continue à adopter ce même état d'esprit en cherchant perpétuellement à assouvir ses désirs les plus intérieurs. Le rythme cadencé expérimenté au cours de son expérience théâtrale conduit la critique à le rapprocher du réalisateur newyorkais, Woody Allen comme nous le confirme le propre réalisateur : « Apareció por primera vez en *The New York Times*. Quizás a causa del ritmo¹⁴⁵. » Les coups de théâtre secouant les ressorts traditionnels de la production artistique provoqués par un appétit dévorant s'expliquent non seulement par les convictions les plus intimes du réalisateur mais sont intrinsèquement liés à l'essence même du septième art en tant que référent hybride constamment tourné vers l'extérieur tant dans la conception que dans la diffusion selon le propre cinéaste :

El cinema m'ha dut a conèixer tots els continents : he tingut la sort de la dimensió a l'exterior, contínua, de la feina, molt més que a Barcelona, em sap greu dir-ho. Viatjar presentant les meves pel·lícules m'ha fet entrar en contacte amb gent de cultures ben diverses que s'han interesat en el meu cinema¹⁴⁶.

¹⁴³ Associació Catalana de crítics i escriptors cinematogràfics (A.C.C.E.C.)

¹⁴⁴ Teresa Vilardell Grimau, *Les Adaptacions cinematogràfiques d'obres teatrals a Catalunya. Disseny i procediments compositius*, vol.1, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 13.

¹⁴⁵ Cf. Annexes, Interwiev du 21 juillet 2016.

¹⁴⁶ Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., p.193.

C'est en tenant conjointement compte des caractéristiques propres au médium et de ses pensées les plus profondes qu'il se distingue des autres réalisateurs. C'est en proposant une oeuvre exubérante qu'il s'impose paradoxalement dans le champ cinématographique national :

En el último cuarto de siglo, Ventura Pons ha sabido convertir su filmografía en un modelo de constancia creativa que equilibra admirablemente la coherencia con la pluralidad. No creemos que exista un caso comparable al suyo en el contexto catalán, español o incluso europeo : nadie como Ventura ha conjugado de forma tan audaz la perseverancia creativa con la capacidad de sorpresa¹⁴⁷.

La détermination du cinéaste à s'imposer dans le champ cinématographique par cette approche singulière apparaît clairement au cours des années 2000.

3. L'entrée dans le millénaire : la consolidation d'une (in)constance

La volonté de s'affirmer en tant que réalisateur indépendant l'amène non seulement à repousser systématiquement les limites du septième art mais à écouter constamment son inspiration créatrice. C'est dans cette optique qu'il continue à suivre un rythme soutenu en produisant chaque année un film tout en prenant soin de renouveler systématiquement son approche dans la première décennie. Au cours de cette période, il enchaîne les adaptations cinématographiques issues de la littérature catalane contemporaine comme en témoigne l'éclosion *Anita no perd el tren* en 2000. Le succès se manifeste dès la sortie d'*Anita no perd el tren*, en remportant de nombreux prix comme le meilleur film au festival de Mar de la Plata, de Miami et de Peñíscola : « El público nos acogió de una forma muy calurosa y entreñable ¹⁴⁸» ainsi qu'une nomination au Goya en 2001 pour le meilleur scénario adapté. La construction d'une poétique dynamique se manifeste dans le dépassement culturel entrepris puisque le réalisateur ne se contente pas uniquement de porter son attention sur des œuvres hispaniques, et notamment catalane comme le reflète l'adaptation du roman *The Page turner* publié en 1998 de l'écrivain américain David Leavitt en long métrage intitulé *Food of love*. Le développement d'une poétique propre se reflète dans la conception même du film qui ne « trahit » pas la version originale initialement rédigée en langue anglaise. L'ouverture des frontières tant génériques que géographiques est récompensée par le prix du meilleur film, ainsi que celui de meilleure actrice pour l'interprétation de Juliet Stevenson au festival

¹⁴⁷ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 182.

d'Outtakes de Dallas. Malgré cette reconnaissance, le public espagnol ne répond pas présent :

Food of love tuvo unas críticas buenas, pero fue floja de público. Yo tenía clavada una espina, y cuando recogí la medalla de oro al Mérito de las Bellas Artes en Cádiz, el director general de Cine, José María Otero, me dijo que unas de las reglas de oro en las películas españolas que se hacen con actores extranjeros era que nunca funcionan de público¹⁴⁹.

Suite à cette expérience, il renoue avec son esthétique en s'employant à mettre à l'honneur des auteurs contribuant à l'essor de la culture espagnole et plus particulièrement catalane. Ce retour sur les fondements mêmes de son écriture se manifeste trois ans plus tard par le biais de l'adaptation du roman *A la deriva* de Lluís-Anton Baulenas qui se solde par une nomination au festival de Barcelone. En 2005, le long-métrage *Animals ferits* se nourrit de l'oeuvre de l'auteur reconnu dans le monde littéraire pour son premier ouvrage de contes *Pell d'armadillo* en 1998 en ayant obtenu le prix de la critique Serra d'Or, Jordi Puntí. Cet écrivain figure parmi les finalistes du prix catalan des Llibreters pour *Animals tristos* en 2002 et est récompensé par le grand prix du jury au festival de Lisbonne. Cinéaste aux multiples facettes, il ne se restreint pas à l'univers romanesque strictement catalan comme l'illustre *La Vida abismal* qui est la transposition de *La Vida en abisme* du romancier valencien Ferran Torrent, arrivé finaliste au prix Planeta en 2004, année au cours de laquelle Ventura Pons connaît la consécration en recevant la croix de Saint-Georges de la part de la Generalitat de Catalogne. Même si le référent proprement théâtral n'est pas mobilisé aussi intensément qu'au cours de la période précédente, l'obsession permanente de concevoir une oeuvre inédite ne signifie pas pour autant un détachement radical. La résonance explicite au médium théâtral jaillit à deux reprises comme en témoignent l'éclosion en 2007 de *Barcelona (un mapa)* en s'appuyant sur la pièce de théâtre de Lluïsa Cunillé, *Barcelona, mapa de sombras* récompensée par le prix de la ville de Barcelone en 2004 et de *Forasters* en 2008. À nouveau, c'est par le biais du référent théâtral et particulièrement de l'oeuvre issue du répertoire de Sergi Belbel récompensée par le prix Butaca, qu'il renoue avec le succès. C'est dans ce prolongement que la fiction ponssienne a été nommée à dix reprises lors de la cérémonie des Gaudí. Après avoir produit cet effet de surprise, le réalisateur retourne l'année suivante à la constance de l'adaptation de récits littéraires en portant à l'écran un nouveau roman de Lluís-Anton Baulenas *A la deriva* qui aboutit à une nomination au festival de Barcelone. L'unique entreprise détachée du référent littéraire se remarque en 2002 dans *El Gran gato*, lorsqu'il rend hommage à son ami défunt El Gato, qui avait composé la musique de *La Rossa del bar*, la première fiction produite avec sa propre société de production, Els films de la Rambla. Par

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 194.

documentaire, le cinéaste se lance un nouveau défi en recentrant narrativement le discours cinématographique sur ses propres dispositifs pour repousser les limites de ce médium artistique. Ce retour sur soi est d'autant plus intense qu'il fait référence à une personnalité proche du réalisateur. Au-delà de la dimension strictement affective, le choix de cet artiste reprend l'engagement du cinéaste à proposer une vue d'ensemble sur la culture espagnole et plus particulièrement catalane qui ne se limite pas à une période historique ni à une dimension élitiste. La volonté de présenter la vie artistique catalane sous tous ses angles, l'amène à porter son regard vers les milieux en marge du système dominant ce qui s'inscrit dans la lignée des *cultural studies* dont la démarche vise à : « [...] considérer les objets culturels réputés "populaires" avec le même sérieux que les objets réputés "élitistes"¹⁵⁰. » Cette approche singulière reprend la perspective initiale constituée lors de son premier long-métrage consacré au peintre andalou considéré comme l'un des pères de la *Movida*, ce mouvement contre culturel à tendance *underground* ainsi que nous le précise José Naranjo Ferrari : « [...] la obra y aportaciones de Ocaña, a la vez que se ignoró, sirvió como base y fuente de inspiración de la movida madrileña que copará el panorama artístico y social español durante estos dos décadas¹⁵¹. » L'influence de l'artiste est telle qu'elle a orienté l'identité madrilène :

La capital española hereda el testigo contracultural de Barcelona, con diferencia importante : en Madrid, la movida recibe el apoyo institucional y aunque persentien estéticas y expresiones artísticas similares a las de Barcelona, se ha perdido el trasfondo de lucha y reivindicación política y social que dio cuerpo y sentido a la contracultura barcelonesa¹⁵².

Empruntant un chemin similaire, cette mise en regard à la lisière de la tendance artistique dominante concourt à mettre en évidence l'un des emblèmes de l'essor de la rumba catalane en figurant parmi les principaux contributeurs : « [...] els principals difusors i creadors Antoni González El Pescaïlla, gitano del barri de Gràcia i marit de Lola Flores, Peret i Gato Pérez¹⁵³. » Si l'intérêt porté pour ce compositeur argentin apparaît explicitement dans ce long métrage, il s'agit de mettre en évidence les racines sur lesquelles s'est structurée la culture catalane selon les propos de Ventura Pons :

Parlar del Gato amb la família, els músics, els seus amics, retrobar els seus textos

¹⁵⁰ Benoît Melançon, « Écrire Maurice Richard. Culture savante, culture populaire, culture sportive », in *Globe revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n. 2, 2006, p. 113.

¹⁵¹ José Naranjo Ferrari, *Ocaña, artista y mito contracultural. Análisi de la figura y legado artístico de José Pérez Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, p. 82.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Enciclopèdia.cat, « Rumba catalana », in *Enciclopèdia.cat*, [en ligne], URL <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0519394.xml>, [page consultée le 21/01/2018].

reinterprétés par grands cantants espagnols des nosres dies ens servirà per conèixer-lo a ell, però també per intentar entendre una part de nosaltres mateixos, de la nostra història recent¹⁵⁴.

Bien plus qu'une évocation, la représentation d'une image musicale à contre-courant s'inscrit dans une démarche active pour considérer la Rumba catalane comme un genre musical à part entière qui prend force et vigueur depuis quelques années :

L'any 2009 es creà l'associació Foment de la Rumba Catalana (FORCAT) i l'octubre del 2010 el Conservatori del Liceu acollí el primer curs d'introducció a la rumba catalana. Al febrer del 2016 fou creada l'Associació Professional d'Autors i Creadors de Rumba Catalana¹⁵⁵.

Le désir de reconnaissance ne se restreint pas au territoire espagnol comme le souligne l'appel à candidature effectuée auprès de l'UNESCO, c'est-à-dire des Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, afin d'inscrire ce style musical au patrimoine culturel immatériel. C'est en ce sens que ce réalisateur se caractérise par une écriture cinématographique en mouvement qui s'explique tant par le médium artistique mobilisé que par les thématiques soulevées.

La deuxième décennie s'ouvre avec l'adaptation du recueil homonyme de l'écrivain barcelonais Quim Monzó, *Mil cretins* écrite en 2007, récompensée l'année suivante par le prix Maria Àngels Anglada avec laquelle Ventura Pons remporte le Sceau d'or de la Cinémathèque yougoslave de Belgrade. La volonté de suivre ses désirs les plus intérieurs qui s'oppose à une logique préalable apparaît clairement comme l'illustre la comédie, *Any de Gràcia* en 2011. De fait, il conserve un régime élevé ce qui l'inscrit durablement dans le panorama cinématographique en produisant constamment de nouvelles œuvres. Cette approche stylistique détachée des représentations traditionnelles régulières n'est pas sans rappeler la perception poétique verlainienne fondée sur l'effet de musicalité : « De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair/ Plus vague et plus soluble dans l'air/ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose¹⁵⁶. » De fait, il remet en question les mécanismes traditionnels de l'écriture cinématographique en faisant de l'inconstance non seulement une permanence mais la source de son dynamisme créatif. Gagné par la fureur créatrice, il enchaîne les projets comme en témoigne la production que nous étudierons plus amplement au cours des chapitres suivants *Un berenar en Ginebra* en 2012 qui lui permet de collaborer à nouveau pour le petit-écran en signant un accord avec la chaîne de télévision catalane, TV3, après la première

¹⁵⁴ Ventura Pons, « El Gran Gato. Notas del director », [en ligne], URL <http://www.elsfilmsdelarambla.com/el-gran-gato>, [page consultée le 12/11/2015].

¹⁵⁵ Enciclopèdia.cat, « Rumba catalana », in *Enciclopèdia.cat, op. cit.*

¹⁵⁶ Paul Verlaine, *Art poétique. Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1938, p. 326.

expérience entreprise lors de la réalisation en 1996 de *MMB, Quadern*. Par ce film, le cinéaste retrace les dernières années de la célèbre écrivaine barcelonaise Mercè Rodoreda en prenant appui sur l'oeuvre du critique littéraire Josep Maria Castellet i Díaz de Cossío intitulé *Els escenaris de la memòria* (1988). Le va-et-vient constant entre les différentes formes génériques se manifeste sensiblement lorsque Ventura Pons se met à réaliser un film documentaire non conventionnel, *Ignasi M.* en 2013. Cette caractéristique qui s'impose comme une marque de fabrique se reflète notamment au niveau de la thématique soulevée en dépeignant le quotidien d'Ignasi Millet, un barcelonais atteint du VIH. Il convient donc de signaler que la variété des formes explorées par le cinéaste se fédère au cours de cette période autour de trois tendances, le film documentaire, les fictions autonomes par rapport à toute source textuelle originelle, adaptations littéraires. De ce fait nous le comprenons aisément, le discours cinématographique ponssien est foncièrement lié aux aspirations les plus profondes du cinéaste. Le fer de lance donné par l'effet théâtral qui ne peut être entendu sans tenir compte du référent intime s'affirme non seulement comme les deux principes régisseurs du discours cinématographique mais ils embrassent une variété de formes. La volonté d'imposer cette démarche anticonformiste dans le champ cinématographique devient de plus en plus visible.

Dans la lignée de la première période, le référent théâtral n'est pas écarté dans les projets cinématographiques menées. De la même manière que les deux adaptations théâtrales, *Barcelona (un mapa)* et *Forasters*, le réalisateur se livre à un indiscutable coup de théâtre en espérant de deux années la diffusion d'*Ignasi M.* de *El Virus de la por* qui est issu de l'oeuvre dramatique *El Principi d'arquimedes*, composée par Josep Miró récompensée par le Prix Born de Théâtre en 2011. Ce réveil théâtral dynamise considérablement son approche cinématographique puisqu'il intensifie son rythme de production. À partir de ce long-métrage, il s'emploie à proposer deux films par an, comme en témoigne le film documentaire *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)* consacré à la photographe Isabel Steva Hernández surnommée Colita, connue pour avoir dépeint les figures emblématiques du mouvement populaire de la Gauche divine et dont l'exposition financée par le Bocaccio et le promoteur Oriol Regàs les mettant à l'honneur à la Galerie Aixelà a été interdite le lendemain du vernissage en 1971. Artiste engagée, elle a fortement contribué à l'essor de la Nova Cançó ce qui la rapproche du cinéaste ayant également été au contact de ce mouvement musical. Dans cette optique, l'effet de surprise est porté à son comble dans la manière d'aborder aussi bien cette période tumultueuse que ces différents mouvements artistiques barcelonais. La reprise

systematique de formats et de thématiques tout en proposant un renouvellement constant ne cesse de l'animer. L'année suivante, il retourne à ses premières expériences en proposant successivement deux comédies. *Oh quina Joia !* s'inscrit dans le prolongement de *Rosita Please !* et de *Aquesta nit o mai* en faisant dialoguer l'héritage artistique catalan avec le cinéma hollywoodien. Dans la même veine que cette première fiction, il reprend le chemin de la comédie avec l'oeuvre chorale *Sabates Grosses* se déroulant dans un quartier résidentiel barcelonais ce qui n'est pas sans rappeler la forme et la tonalité adoptées dans *Qué te juegas Mari Pili ?* centrée sur trois jeunes amies colocataires dans la capitale catalane. Cette réintrospection artistique l'amène à revenir sur ses débuts en tant que cinéaste comme le souligne *Universal i Faraona* réalisé en 2017. Il offre non seulement une oeuvre fragmentée en cinq épisodes mais un regard décentré en entrelaçant le portrait de Pepe Rubianes tout en mettant à nouveau à l'honneur Gato Pérez et José María Pérez Ocaña qui avaient fait l'objet d'un documentaire propre comme nous l'avons mentionné précédemment pour célébrer la culture catalane. Cinéaste insaisissable, il continue sur sa lancée en pénétrant de manière insolite dans l'intimité du célèbre peintre Salvador Dalí à travers le point de vue dans *Miss Dalí* avant de réaliser un documentaire sur les sœurs jumelles catalanes Pecanins à la tête d'une galerie d'art dans la capitale mexicaine suite à l'exil familial survenu au cours de la guerre civile espagnole. Par ce long-métrage, le réalisateur met à nouveau à l'honneur la puissance du ressort artistique à transgresser les frontières en contribuant aux échanges avec autrui. L'hommage rendu est également intrinsèquement lié à la trajectoire personnelle du réalisateur dans la mesure où cette amitié est à l'origine de son éclosion cinématographique au cours des années 1990 comme l'illustre le titre de l'oeuvre : *Univers(o) Pecanins* dont la lettre entourée par des parenthèses apparaît comme auréolée tout en restant sur le plan de l'immanence. Ces marques typographiques placées au même niveau que les autres graphies traduisent non seulement la volonté du cinéaste d'examiner en profondeur la conception singulière de ces artistes en faisant corps avec leur environnement mais de dévoiler explicitement le lien affectif qui les unit.

Loin d'être exhaustif, cet éclairage contextuel s'est avéré nécessaire pour envisager la cohérence et la spécificité de ce discours cinématographique détaché des conventions. L'évocation de l'itinéraire si singulier de ce cinéaste nous a permis de montrer comment le référent théâtral et intime se sont imposés d'eux-mêmes. La mise en lumière de cette trajectoire hors-norme a fait ressortir le rôle fondamental joué par ces deux principes dans la

constitution de cette oeuvre pharaonique. Au-delà de l'apparente contradiction suggérée par l'association d'une approche superficielle et intérieure, nous nous sommes employés à souligner non seulement l'extrême cohérence de ces deux principes mais de montrer comment ils concourent à l'émergence d'une poétique propre à partir du milieu des années 1990. L'éclosion de ce cinéma d'auteur à proprement parler, est le point sur lequel nous allons porter notre attention au cours des chapitres suivants. Nous aborderons dans un premier temps la filmographie de Ventura Pons en étudiant le critère narratif déployé par ce dernier en optant pour le recours à l'adaptation cinématographique. Puis, nous nous intéresserons plus spécifiquement à une pratique de la théâtralité qui prend ses distances avec le référent littéraire sans pour autant évacuer la dimension spectaculaire caractéristique de l'effet théâtral.

PARTIE 2 : DE L'INTIMITÉ DE LA THÉÂTRALITÉ

Prélude

I. Débordement de la notion de théâtralité

1. Émergence de la notion de théâtralité

S'intéresser à la notion de théâtralité nous amène à reconsidérer les formes génériques qui délimitent les différentes formes artistiques. Il convient de nous interroger sur les conditions d'émergence du marqueur théâtral avant de poursuivre notre analyse. Force est de constater qu'il est intimement lié à l'art dramatique ainsi que le laisse entendre Arnaud Ryder : « La théâtralité est au théâtre ce que la musicalité est à la musique, la poéticité à la poésie, etc. : une recherche d'identité, en même temps qu'un véritable serpent de mer¹. » Depuis son origine, ce rapport regorge de complexité puisque le théâtre ne se limite pas à un unique support comme le laisse entendre le dictionnaire de référence en le définissant comme un : « [...] art de l'auteur dramatique ; [un] genre littéraire regroupant toutes les œuvres qui, obéissant à certaines conventions, sont destinées à être jouées en public². » À la différence des autres genres littéraires, le dispositif théâtral implique nécessairement un texte spectaculaire. Longtemps reléguée au dictat du texte, Roland Barthes figure parmi les principaux théoriciens qui propose une perception différente du terme en renversant le rapport de force dominant. Dans son article intitulé « Théâtre et Baudelaire », il remet en question les fondements de ce phénomène en faisant du corps, l'élément majeur de la représentation : « C'est le théâtre moins le texte c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumière, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur³. » La revendication d'une corporéité renvoie à un état de transition historique du concept de théâtralité dominée jusqu'alors par la primauté textuelle. La dimension performative de la notion de théâtralité revendiquée apparaît dans la mise en forme de la matière au sein de l'espace scénique qui passe notamment par le corps de l'acteur : « [...] le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature

¹ Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 114.

² Trésor de la langue française, « Théâtre », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2423224965>, [page consultée le 11/ 07/ 2017].

³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 41-42.

triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel⁴. » La figure de l'acteur matérialise physiquement la duplicité sur laquelle repose le critère théâtral. Le jeu déployé par l'acteur vise à créer un rapport singulier avec le récepteur fondé sur une expérience sensorielle rendue possible par ce que Berthold Brecht désigne par *gestus* qui concerne la dimension aussi bien gestuelle que vocale. Il permet d'assurer le passage entre la donnée textuelle et spectaculaire mais il est le point central du dialogue tissé entre le metteur en scène et le spectateur tel que l'envisage Thomas Postlewait : « [...] a way of describing what performers and what spectators do together in the making of "the theatrical event"⁵. » Toutefois, il convient de ne pas nous contenter de cette définition restrictive puisque la spécificité théâtrale se caractérise par sa dimension protéiforme.

2. La théâtralité cinématographique

Fondé sur un principe de coprésence le référent théâtral se détache de son point d'ancrage initial en pénétrant l'espace cinématographique. Cette rencontre n'est pas seulement « passagère » puisque le théâtre joue un rôle décisif dans l'évolution du cinéma depuis sa naissance jusqu'au cinéma parlant. L'une des principales relations nouées se manifeste dans les composants mobilisés : « [...] l'acteur a été la condition première de l'échange, son chaînon naturel, central dans l'articulation et le dialogue incessant entre ces deux univers⁶. » La dimension spatiale du théâtre a également été absorbée par le langage cinématographique dont l'aspect le plus révélateur se présente sous la forme du théâtre filmé comme le révèle Alexandre Lazaridès :

Filmer le théâtre est une activité qui s'est imposée au cinéma dès son apparition et dont l'histoire est rien moins que linéaire. Elle pourrait être comparée à la recherche d'une méthode de traduction par plusieurs générations de cinéastes (ou même de professionnels du théâtre passés derrière la caméra)⁷.

L'influence de l'art théâtral se reflète également dans la mise en place de studios qui désignent les dispositifs techniques déployés pour concevoir l'espace scénique et dont les infrastructures imposantes hollywoodiennes ont régné en maître avant de laisser place à une conception spécifique. Malgré la profusion et la redéfinition du signe théâtral dans l'univers

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ Tracy Davis, Thomas Postlewait, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge United Press, 2003, p. 23.

⁶ Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits cahiers », 2007, p. 5.

⁷ Alexandre Lazaridès, « Théâtre et cinéma. L'Irréductible différence. Le Film de théâtre et l'adaptation », in *Cahiers de théâtre. Jeu*, n. 88, 1998, p. 140.

cinématographique la plupart des écrits consacrés à ce sujet ne propose pas une définition précise mais réunit des situations concrètes⁸. Cette insuffisance d'études théoriques est d'autant plus appuyée par Michèle Garneau :

Si l'hypothèse d'un afflux de théâtralité dans le cinéma moderne et contemporain a déjà été maintes fois émise par des théoriciens et critiques de cinéma, [...] Il n'existe pas, à ma connaissance, d'ouvrages consacrés à la question de la théâtralité cinématographique⁹.

De ce fait, cette dernière identifie trois grands phénomènes qui témoignent d'une redéfinition du signe théâtral dans l'univers du septième art. À l'image du phénomène produit dans le champ théâtral, l'évolution de la pratique cinématographique amorcée au cours des années 1950 laisse place à une période foisonnante de création qui se remarque notamment dans l'appropriation du marqueur théâtral. L'effet de théâtralité proprement cinématographique s'affirme à travers deux grandes orientations. André Bazin se sert du référent théâtral en prônant l'importance du travail d'adaptions afin de rehausser le statut du cinéma considéré depuis ses origines comme un art populaire. Une deuxième tendance de l'effet théâtral renvoie à l'énonciation du fait cinématographique qui s'articule sur une double dimension. Une modalité proprement dramatique qui correspond à l'action même du personnage est associée à une forme spécifiquement cinématographique, c'est-à-dire l'action de l'image elle-même qui reproduit l'aspect frontal. Progressivement, la démarche du cinéaste ne reflète plus seulement une intention purement fictionnelle qui vise à créer un simulacre mais s'accompagne d'une nouvelle forme de réalisme introduite par la perspective documentaire : « [...] la caméra n'est plus seulement au service du drame, c'est-à-dire de la fiction, elle n'est plus seulement psychologisante, mais documentarisante, c'est-à-dire historique, topographique, ethnologique, sociologique¹⁰. » La pénétration d'une dimension réelle dans l'espace fictionnel s'accompagne d'une transformation du regard qui est à rapprocher de la déchéance de l'image-action, « des schèmes sensori-moteurs » telle que le définit Gilles Deleuze. Le cinéma invite à une représentation bidimensionnelle de l'effet de réel : « [...] le personnage n'agit plus, ne réagit plus aux situations. Il est devenu une "sorte de spectateur"¹¹. » L'empreinte de la modernité se caractérise par le changement du mode opératoire de l'image qui n'est plus gouvernée par l'action mais le regard, c'est-à-dire le

⁸ Nous nous référons notamment aux ouvrages suivants : André Gardies, Jacques Gerstekorn, Christine Hamon-Siréjols, *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1994.

⁹ Michèle Garneau, « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », in *L'Annuaire théâtral*, n. 30, 2001, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p. 9.

passage de l'image-mouvement à l'image-temps. Le caractère bidimensionnel matérialise la présence du spectateur. La transparence du dispositif fait écho à ce que l'historien Michäel Fried¹² identifie comme le caractère anti-théâtral dans l'univers pictural qui a été combattu au cours du XVIIIe siècle par des figures emblématiques telles que Denis Diderot en faveur d'une pleine puissance octroyée à la charge dramatique au détriment de la matérialité du spectateur. La marginalisation du spectateur au sein de l'espace scénique est perçue comme le critère fondamental dans la mise en place de l'effet de théâtralité qui se développe tout au long de la période du cinéma primitif. La modernité cinématographique change de paradigme en se positionnant en tant qu'une construction proprement théâtrale. Enfin, Michèle Garneau discerne un aspect fondamental qui concerne l'évolution du cinéma moderne par rapport à l'effet théâtral. Une nouvelle perception sensorielle octroie une place fondamentale à la dimension corporelle de l'acteur qui joue sur un phénomène de coprésence est au cœur d'une construction singulière dans le langage cinématographique. Gilles Deleuze transpose cette perspective proprement théâtrale qui dans le sens brechtien du terme correspond à la dimension sociale¹³ en revendiquant la dimension proprement corporelle :

[...] le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un "spectacle", une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue¹⁴.

En ce sens, ce référent regorge d'une multiplicité de sens dans l'univers cinématographique : « Le gestus est nécessairement social et politique, suivant l'exigence de Brecht, mais il est nécessairement autre chose aussi [...]. Il est bio-vital, métaphysique, esthétique¹⁵. »

3. Une théâtralité déterritorialisée

Afin de concevoir une poétique singulière, Ventura Pons transcende les barrières du théâtre et du cinéma au profit d'une interaction constante. En ouvrant la brèche sur ces deux formes artistiques, le cinéaste place non seulement le signe théâtral au cœur de son esthétique

¹² Michäel Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, (1990) 2017, p. 12.

¹³ « [...] [un] ensemble de gestes, de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'autres [...] un policier qui passe un homme à tabac, un homme qui verse leur paye à dix autres : il y a là toujours un *gestus* social » Berthold Brecht, « L'Art du comédien », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, (1940) 2000, pp. 892-893.

¹⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2, op. cit.*, p. 250.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 255-256.

cinématographique mais mais il propose de nouveaux horizons en dévoilant le caractère artificiel des limites établies entre ces deux mondes artistiques. Envisagé comme le résultat d'un processus combinatoire, l'enjeu de la poétique théâtrale ponssienne est d'instaurer un nouveau rapport de tensions ce que Deleuze et Guattari définiraient comme le rhizome dont l'acception première désigne une forme végétale singulière tant par son apparence hétéroclite que par son évolution sur un plan horizontal : « [une] tige souterraine vivace plus ou moins allongée, ramifiée ou non [...] [qui] pousse horizontalement ou affleurant la surface¹⁶. » Apparue pour la première fois pour analyser la poétique kafkaïenne, *Pour une littérature mineure*, cette théorie est reprise ultérieurement dans la partie introductive de *Mille Plateaux* (1976) avant de figurer dans *Mille Plateaux* (1980) pour désigner une forme hétérogène :

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-
être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance.
L'arbre impose le verbe "être" mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et ...".
Il y a dans cette conjonction assez de forcé pour secouer et déraciner le verbe être¹⁷.

Opposé au principe d'arborescence, le rhizome se caractérise par son aspect multiple ce que nous pouvons unir au phénomène de déterritorialisation. Les liaisons rhizomatiques permettent de décloisonner les disciplines, de croiser les supports. Dans le prolongement de la pensée guattaro-deleuzienne, Ventura Pons délimite de nouveaux territoires ce qui n'est pas sans rappeler le procédé cartographique : « La carte concourt à la connexion des champs [...] C'est peut-être l'un des caractères les importants du rhizome, d'être à entrées multiples¹⁸. » En associant cette notion au terme botanique rhizomique, l'intérêt de cette étude est de révéler les principaux mécanismes régisseurs de cette reconfiguration de la notion de théâtralité. Nous pouvons remarquer que deux principales configurations favorisent les connexions. C'est dans cette perspective de reconsidération de la forme que Ventura Pons propose une poétique nouvelle concernant la notion de théâtralité sans pour autant écarter les dispositifs établis antérieurement.

L'idée d'une théâtralité débordante qui dépasse non le référent théâtral mais est à l'origine d'une conception singulière fait écho à une entreprise que nous pourrions qualifier de baroque. Ce rapprochement nous amène à revenir plus spécifiquement sur la notion. Il

¹⁶ Trésor de la langue française, « Rhizome », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4278211245>, [page consultée le 11/12/2017].

¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 1980, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*

s'agit d'un concept flou dont la définition a suscité une contestation vive de la part des théoriciens : « Il est des concepts qui, pour être utilisés massivement et de façon inconsidérée, se trouvent, en quelque sorte, comme vidés de leur sens¹⁹. » Cette dérive est confirmée par Emmanuel Plasseraud :

[...] estimer que l'on peut trouver du baroque en tout temps, en tout lieu et en toute discipline artistique, et pas seulement dans l'architecture romaine du XVII^e siècle [...] un flou préjudiciable aux œuvres qui disparaissent dans leur singularité sous la grille de lecture un peu forcée que l'on veut à tout prix appliquer pour appliquer du baroque²⁰.

Pour certains, elle ne peut être abordée que dans un sens restrictif en se limitant à un cadre temporel lié à la Contre-réforme siècle ou envisagé seulement au milieu du XVIII^e siècle, à une dimension spatiale définie ou encore générique associé seulement à la perspective architecturale ou encore littéraire telle que le présente Jean Rousset : « Elle a provoqué ou favorisé la découverte ou la réévaluation de toute une littérature du XVII^e siècle. Elle a ressuscité des morts et désembaumé des momies²¹. » Elle se réfère à l'inconscient selon Jacques Lacan en l'envisageant comme : « [...] l'exhibition de corps évoquant la jouissance²² » tandis que pour d'autres elle correspondre à une illusion :

Si nous ne proscrivons pas radicalement le mot- ce qui relèverait peut-être d'un terrorisme quelque peu emphatique-, ne l'utilisons que pour la commodité, pour plus de rapidité dans les opérations grossières et approximatives, en le lestant d'une épithète ou d'un déterminant qui un lui donne un maximum de contenu²³.

La profusion de sens divise profondément les spécialistes. Certains ayant pris part à une tentative de définition optent dans un second temps pour un rejet catégorique du terme : « [...] les meilleurs commentateurs ont eu des doutes sur la consistance de la notion, effarés qu'elle risquait de prendre malgré eux²⁴. » Loin de proposer une approche réduite de la notion sans pour autant l'écarter : « [...] étrange de nier le baroque comme on nierait les licornes ou les éléphants roses²⁵ », Gilles Deleuze redéfinit les contours du baroque en le mettant à distance de toute historicité au profit d'une pratique transférable :

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les

¹⁹ Françoise Moulin-Civil, « Le Néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? », in *Amérique, Le Néo-baroque*, n. 20, Cahiers du CRICCAL, 1998, p. 23.

²⁰ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 28.

²¹ Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, p. 248.

²² Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 2002, p.102.

²³ Pierre Charpentat, *Le Mirage baroque*, Paris, Édition de Minuit, 1967, p. 248.

²⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 46.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini²⁶.

C'est en reprenant la notion de pli issue de la philosophie leibnizienne permettent de relier les monades que Gilles Deleuze insiste sur l'idée d'un monde mouvant, en perpétuel construction. En détachant la notion de toute conception historique, il fait ressortir le caractère sensible que présuppose le baroque en s'attachant aux effets produits : « [...] un splendide moment où l'on maintient quelque chose plutôt que rien, et où l'on répond à la misère du monde par un excès de principes²⁷. » Le baroque envisagé par le philosophe s'éloignerait de toute dimension historique qui renverrait au scepticisme des créateurs pour tendre à une approche dynamique de la notion qui participe d'une remise en question des formes traditionnelles. Malgré cette évolution dépréciative, elle ne cesse d'être réexaminée comme en témoigne l'étude d'Alain Mérot envisagée comme une « [...] véritable réhabilitation du baroque²⁸. » Cette régénérescence provient notamment de sa réapparition dans les pratiques artistiques postmodernes²⁹. Ce phénomène grandissant est à l'origine d'une redéfinition plus contemporaine de l'appellation néo-baroque dont le statut ambigu s'illustre par son absence dans les ouvrages de référence : « [...] *néo-baroque* ne fait pas partie des 108 entrées principales enregistrées dans *Le Grand Robert* de 2001, réputé le plus complet des dictionnaires de la langue de la culture françaises³⁰. » Dans le champ cinématographique, le baroque suscite un intérêt particulier depuis les années 1960 et plus particulièrement dans les analyses réalisées sur le cinéaste péruvien Raoul Ruiz³¹. Emmanuel Plasseraud admet que cette approche reste en soi comme confuse : « [...] un flou préjudiciable aux œuvres qui disparaissent dans leur singularité sous la grille de lecture un peu forcée que l'on veut à tout prix appliquer pour appliquer du baroque³². » Toutefois, ce théoricien l'aborde d'un point de vue cinématographique selon deux modalités en tant que dévoilement d'un langage artificiel : « [...] l'image cinématographique comme simulacre³³ » et structure foisonnante « multiplication infinie³⁴. » C'est dans cette perspective que nous proposons d'aborder

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁸ Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, Paris, Gallimard, 2007, p.96.

²⁹ Cf. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

³⁰ Karine Martin-Cardini, *Le Néo : Sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 22.

³¹ Cf. Richard Bégin, *Baroque cinématographique : essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

³² Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op.cit.*, p. 33.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 137.

l'œuvre cinématographique de Ventura Pons. Auteur d'une œuvre multiple et foisonnante, sa filmographie peut être rapprochée de ce concept qui apparaît comme un réservoir expérimental insolite déployée par le cinéaste. C'est en faisant de l'incarnation, l'enjeu même de la représentation qu'il explore en profondeur les moindres recoins de la notion : « Le baroque n'existe qu'engagé dans les choses, incarné dans des œuvres dont la forme dépend de la matière³⁵. » Cette transfiguration audiovisuelle portée à l'écran ne peut se penser sans tenir compte de sa filiation avec le théâtre. L'exploration performative spécifiquement cinématographique participant de la production d'une œuvre féconde, s'articule sur des ressorts multiples comme en témoignent l'élaboration de structures narratives labyrinthiques et l'obsession de Ventura Pons pour une mise en scène ostentatoire du dispositif. Pour étudier cette filmographie en lien constant avec le référent théâtral, il nous semble fondamental de recourir plus particulièrement aux théories de l'intermédialité afin d'étudier la manière dont le réalisateur met en place une théâtralité cinématographique débordante. Le recours à des formats, des durées, des langues divergentes, l'association de référents populaires et savants font de lui un cinéaste inclassable comme nous allons le voir. La revendication d'un caractère hybride se reflète dans cette pratique singulière oscillant entre œuvre engagée et expérimentale servant à désigner :

[...] tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour chercher dans le domaine strictement visuel et auditif des accords pathétiques et inédits³⁶.

C'est dans cette perspective que l'entreprise cinématographique élaborée présente une dimension théâtrale dont les composants relèvent d'une écriture de la variation. Avant de porter notre attention sur la filmographie du cinéaste, il convient de revenir plus précisément sur la notion même d'intermédialité pour en mesurer tous les enjeux.

II. La théâtralité : une notion intermédiaire

1. Émergence de la notion intermédiaire

Si le rapprochement de l'effet théâtral au théâtre est indéniable, il est nécessaire d'étendre la notion à l'ensemble des arts spectaculaires avec qui, ils partagent ce référent

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁶ Dominique Païni, *Le Temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p.56.

commun et dont le cinéma est l'un des principaux représentants. Si nous nous appuyons sur la pensée intermédiaire, le support cinématographique est envisagé comme un médium, c'est-à-dire un moyen d'expression par l'intermédiaire duquel l'artiste entreprend un métissage visuel ce qui renvoie à la notion latine de *texere* : « tisser » pour qualifier le texte. Cette mise en réseau textuelle est à rapprocher du principe d'intermédialité qui a été élaboré au cours des années 1980 par les chercheurs allemands pour s'opposer à une conception restrictive du support médiatique organisé en « monades isolées » au profit d'une « interaction entre les médias³⁷. » Jürgen Müller apparaît comme l'un des principaux pionniers de cette perspective en prônant un continuum médiatique :

[...] un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental³⁸.

L'intermédialité s'inscrit dans un processus de « remédiation » pour reprendre la pensée de Jay David Bolter et Richard Grusin : « [...] all mediation is remediation³⁹ » dont l'objectif n'aspire pas à renforcer les frontières génériques mais à l'appréhender comme un principe fédérateur. C'est dans cette démarche que le rapport intermédiaire est perçu pour Michel Guérin : « L'œuvre est donc, de façon globale, médiée de part en part, co-produite pour ainsi dire, par son médium d'élection⁴⁰. » Néanmoins cette notion transversale reste difficile à définir de façon unanime dans la mesure où ce concept regroupe une multitude de définitions qui peuvent parfois se contredire. L'intérêt croissant pour cette théorie se confirme dès 1996 lorsque le Centre de Recherche sur l'Intermédialité (C.R.I.) voit le jour de l'autre côté de l'Atlantique à l'université de Montréal. L'importance de ce pôle scientifique est telle qu'il regroupe aussi bien des théoriciens canadiens qu'euro-péens mais également des disciplines diverses. La préoccupation grandissante pour ce terme se révèle non seulement d'un point de vue géographique mais disciplinaire ce qui est à l'origine de sa transformation en tant que centre de recherche intermédiaire sur les arts, les lettres et les technologies⁴¹. En ce sens, le concept attire l'attention aussi bien de la théorie littéraire et philosophique que les sciences des médias afin d'esquisser de nouvelles fonctions et pratiques de remédiation de la

³⁷ Jürgen Müller, « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinéma et intermédialité*, vol. 10, n. 2-3, 2000, p. 109.

³⁸ *Ibid.*, p. 105.

³⁹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 55.

⁴⁰ Michel Guérin, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? Intention et condition », *Appareil*, 2016 [En ligne], URL :<http://appareil.revues.org/2308> ; [page consultée le 30/07/2017].

⁴¹ le CRI alt.

forme artistique. Pour Chiel Kattenbelt le ressort théâtral serait l'un des supports privilégiés pour permettre le renouvellement de la forme médiatique en le définissant comme un « hypermédia⁴². » Cet entrelacement médiatique entre en résonance avec l'essence même du dispositif théâtral. Ce métissage médiatique concerne directement le référent théâtral apparaît comme un vivier de recréation de la forme artistique d'après Peter Boenisch :

[...] theatre turns into a new medium [souligné par l'auteur] whenever new media technologies become dominant, and, in addition, that the theatre adapts and disperses the new cognitive strategies, just as it did in ancient Greece⁴³.

La migration de l'effet théâtral joue un rôle essentiel dans la construction du langage cinématographique puisqu'il permet non seulement son éclosion : « [la] naissance *intégrative* » mais se présente comme le principal élément régisseur à l'origine de « [la] naissance *différentielle*⁴⁴ » selon Gaudreault et Marion :

Avant d'être reconnu en tant que nouveau média (comme on dit "moyen d'expression"), le cinématographe était notamment considéré comme un nouveau moyen d'assurer les spectacles [...]. Il naît une première fois comme prolongement des pratiques antérieures à son apparition et auxquelles il a été inféodé dans un premier temps. En raison de l'attrait du nouveau dispositif, attrait dû à son caractère technique innovateur, le média cinéma est alors perçu comme une manière originale de continuer à faire ce que l'on a "toujours" fait, de perpétuer les genres des spectacles et divertissements ambiants. Et il naît une deuxième fois lorsqu'il emprunte une voie au sein de laquelle les moyens qu'il a développés ont acquis cette légitimité institutionnelle qui reconnaît leur spécificité⁴⁵.

Le cinématographe concourt à introduire une nouvelle pratique médiatique qui se nourrit en particulier de la forme théâtrale avec qui elle partage la même dimension visuelle : « [...] les images animées sont intermédiaires et c'est à elles que cinéma et théâtre doivent d'être en relation intermédiaire⁴⁶ » avant de s'affirmer en tant que structure autonome ce qui amène à son institutionnalisation. En ce sens, les théoriciens s'accordent à envisager le référent médiatique comme le résultat d'un processus d'interaction perpétuel qui passe nécessairement par le principe d'intermédialité.

2. De l'intertextualité à l'intermédialité

⁴² Chiel Kattenbelt, « Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality », in Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 29–40.

⁴³ Peter Boenisch, « Aesthetic art to aesthetic act : theatre, media, intermediality », *op. cit.*, p. 111.

⁴⁴ André Gaudreault, Philippe Marion, *Un média naît toujours deux fois, Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, n. 9, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ Joseph Anton Sokalski, « Relation intermédiaire entre le théâtre et le cinéma : les images animées dans les théâtres américains de la fin du XIXe siècle, Un média naît toujours deux fois », in *Sociétés & Représentations*, 2000, p. 37.

La variété de sens de ce « terme-parapluie » est telle qu'Irina Rajewsky insiste sur la difficulté à « [...] [le] refermer une fois qu'on l'a ouvert⁴⁷. » Cette dernière aborde cette notion en adoptant : « [...] une conception littéraire de l'intermédiaire⁴⁸ » en reprenant le sens d'intertextualité développé au cours des années soixante par Julia Kristeva dans *Séméiotikè*, qui s'inscrit dans la lignée de la théorie des formalistes russes et notamment de Mikhaïl Bakhtine. L'intertextualité apparaît comme une mise en connexion implicite : « [...] le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)⁴⁹. » Ce terme protéiforme dépend de l'acception envisagée par les critiques du texte ainsi que le laisse entendre Roland Barthes : « L'intertextualité ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets⁵⁰. » Michel Riffaterre porte son attention sur l'effet produit par la matière textuelle : « Il suffit pour qu'il y ait inter-texte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs⁵¹. » D'autres théoriciens privilégient le terme d'« interdiscours » comme c'est le cas pour Dominique Maingueneau⁵² pour insister sur la transmission d'une parole. Jean Ricardou⁵³ dissocie l'« intertextualité interne » entendue comme la réutilisation par le propre créateur de ses propres œuvres de l'« intertextualité externe » qui s'étend à l'ensemble des productions antérieures. Confrontée à une définition complexe, nous allons nous appuyer sur la pensée de Gérard Genette qui aborde la question textuelle à travers le terme de transtextualité « [...] ou transcendance textuelle du texte [...] “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes”⁵⁴ » à travers cinq opérations. La première identifiée est celle de l'intertextualité définie comme un système « [...] de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁵⁵. » Le théoricien distingue trois formes : « [...] la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) », « [...] le *plagiat* [...] un emprunt non déclaré, mais encore littéral » et « [...] l'*allusion*, c'est-à-dire dont la pleine

⁴⁷ Irina Rajewsky, « Le Terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », in Caroline Fischer, Anne Debrosse, *Intermédialités société française de littérature générale et comparée*, Paris, Société Française de littérature comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1969, p. 145.

⁵⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 58-59.

⁵¹ Michel Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique*, n. 1-2, 1979, p. 131.

⁵² Cf. Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

⁵³ Cf. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions Seuil, 1982, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*

intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions⁵⁶. » Il procède à une classification en fonction du degré d'abstraction du dialogue noué entre les matières textuelles. L'intertextualité en tant que telle s'inscrit dans un premier niveau en tant que « [...] coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par présence effective d'un texte dans un autre⁵⁷. » Dans une deuxième catégorie, il évoque le cas de la paratextualité qui concerne l'ensemble des éléments périphériques au texte, comme par exemple le titre et le sous-titre, les intertitres, la préface et postface ou encore les notes : « [...] l'ensemble formé par une œuvre littéraire⁵⁸. » La métatextualité correspond à la distance établie, au « [...] "commentaire", qui unit un texte à un autre dont il parle⁵⁹ » dont les traces peuvent être implicites : « [...] sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer⁶⁰. » L'hypertextualité qui fait l'objet de notre attention résulte d'une transposition d'un texte initial sur lequel nous nous focaliserons ultérieurement. Enfin, l'architextualité qui serait le niveau le plus théorique renvoie à la dimension générique du texte, à l'horizon d'attente du spectateur :

[...] une relation tout à fait muette [...] au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire comme dans Poésies, Essais, le Roman de la Rose, etc., ou, le plus souvent infratitulaire : l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur une couverture), de pure appartenance taxinomique⁶¹.

De ce fait, l'intermédialité est reliée intimement à la notion d'intertextualité puisqu'elle désignerait : « [...] le passage d'un système de signes à un autre⁶². » Cette théorie d'analyse littéraire redéfinit les contours de la matière textuelle en la considérant comme un espace dynamique de mise en réseaux. Cependant l'intertextualité se limiterait tel que le reconnaît Jürgen Müller : « [...] la première [définition du terme] sert presque exclusivement à décrire des textes écrits⁶³. » L'approche intermédiale ne s'oppose pas au processus intertextuel en jouant un rôle : « [...] nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions

⁵⁶ *Ibid*, p. 8.

⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid*.

⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶² Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967, p. 59.

⁶³ Jürgen Müller, « L'Intermédialité, une nouvelle approche disciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la télévision », in *Cinéma. Intermédialité et cinéma, op. cit.*, p.106.

médiatiques⁶⁴. » Si la notion de texte utilisée renvoie à son étymologie *textere* tisser, il est possible non seulement de généraliser le terme en le définissant comme : « [...] une chaîne d'artifices expressifs⁶⁵ » mais d'aborder la question de l'écriture ponssienne à travers la question de l'intermédialité, entendue comme une mise en réseaux de matériaux médiatique en vue d'une redéfinition des frontières du support filmique.

3. Une conception intermédiaire variée

Au-delà d'une simple juxtaposition, Irina Rajewski souligne la complexité de ce terme en reprenant la notion d'intertextualité qui établit un nouveau rapport à la donnée textuelle en la généralisant à l'ensemble des formes médiatiques :

A narrow conception of "text" implies that intertextuality is understood in the limited sense of references by a (literary) text either to individual other texts or to literary (sub)systems. Thereby, intertextuality is understood as merely a subcategory of intramedial references. Under the latter category we could also classify references by an individual film to another film or to filmic (sub)systems, references by an individual painting to another painting or to painterly (sub)systems, etc⁶⁶.

L'intermédialité offre un nouveau mode d'écriture de l'effet de réel. Cette pratique artistique repose sur une modulation du référent médiatique dont la théâtralité apparaît comme un élément majeur qui entraîne un travail d'invention et d'intervention sur l'ossature cinématographique. L'intertextualité et l'intermédialité sont étroitement liées puisque les deux notions impliquent un processus de modification d'un ensemble de signes dans un autre système ce qui reprend la pensée de Marina Grishakova et de Marie-Laure Ryan : « [...] it is the medial equivalent of [a broad] intertextuality and it covers any kind of relation between different media. In a narrow sense, it refers to the participation of more than one medium –or sensory channel– in a given work⁶⁷. »

Le procédé intermédiatique se décompose en trois sous-catégories comme le soulignent nombre de théoriciens dont Irina Rajewski est l'une des principales représentantes. En premier lieu, elle identifie le mécanisme de « medial transposition » qui joue sur le

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1979, p. 61.

⁶⁶ Irina Rajewski, « Intermediality, intertextuality, and remediation : a literary perspective on intermediality », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : history and theory of arts, literature and technologies*, n. 6, 2005, p. 54.

⁶⁷ Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan, *Intermediality and storytelling*, New York, De Gruyter, 2010, p. 3.

principe d'hybridité de la matière médiale : « networks or hybrids⁶⁸. » Ce dispositif est le résultat d'une métamorphose générique: « [...] “genetic” conception of intermediality⁶⁹; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process⁷⁰. » La perception du référent théâtral sous l'angle du principe d'intermédialité se manifeste non seulement à travers le prisme d'une transposition médiatique qui passe par une transformation d'une matière médiale initiale mais se manifeste par le déploiement d'une combinaison médiatique. Dans son analyse étendue de la notion, Irina Rajewsky discerne une autre modalité de perception de l'effet de réel qui passe nécessairement par l'assemblage de plusieurs médias artistiques. Ce phénomène qualifié de « media combination⁷¹ », multimedia, mixed media, ou encore « intermedia » par Dick Higgins qui en 1965 apparaît comme l'un des premiers à défendre le décloisonnement des différents domaines artistiques en insistant sur l'évolution de la conception artistique depuis le XXe siècle : « For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference⁷². » Il s'agit d'une combinaison qualitative de médias préexistants : « [...]communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation⁷³. » L'enjeu de la remédiation qui suppose ensemble des « [...] techniques, forms and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media⁷⁴ » pour reprendre le terme de Jay David Bolter et de Richard Grusin implique un principe de co-présence de plusieurs médias au sein d'une même production. Cet aspect s'inscrit dans la lignée de Werner Wolf qui dégage une théorie plus restreinte centrée sur une imbrication au sein d'un même média de deux systèmes de communication ou d'expressions différents. La théoricienne reconnaît la difficulté à délimiter avec clarté cette deuxième catégorie : « [...] in

⁶⁸ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit., p.19.

⁶⁹ Irina Rajewsky, « Intermediality, intertextuality, and remediation : a literay perspective on intermedialy », op. cit., p. 51.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Dick Higgins, « Statement on intermedia », in *In the spirit of fluxus*, n. 3, 1966 cité dans Elizabeth Armstrong, John Rothfuss, *Walker. Art center*, Minneapolis, 1993, p. 172.

⁷³ Irina Rajewsky, « Intermediality, intertextuality, and remediation : a literay perspective on intermedialy », op. cit., p. 52.

⁷⁴ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit., p. 65.

this context one might ask to what extent, in the case of so-called intermedia⁷⁵. » Cette forme médiale concerne plus particulièrement « [...] dynamic, evolutionary processes⁷⁶. » Par rapport à notre objet d'étude portant sur le cinéma ponssien, ce deuxième mode opératoire repose sur l'alliance de la *mimesis* caractéristique de l'effet théâtral et de la *diegesis*, caractéristique de la narrativité pour permettre l'éclosion du septième art. Enfin, Irina Rajewski mentionne l'importance des « intermedial references⁷⁷ » ou références intermédiales lorsqu'un médium mobilise plusieurs fragments médiatiques. Elle dissocie deux aspects d'un point de vue référentiel. L'intermédialité envisagée comme l'entrelacement de plusieurs supports médiatiques : « [...] a crossing of media borders⁷⁸ » se distingue de l'approche intramédiatique dont les interférences se limitent à une forme : « [...] remain within a single medium⁷⁹. » Ce dernier critère intermédial se détache des codes traditionnels du film narratif en proposant un nouveau rapport au réel, caractéristique de la période postmoderne.

III. La théâtralité ponssienne : une pratique intermédiaire

Après ce tour d'horizon sur le concept d'intermédialité qui ne prétend nullement être exhaustif, il convient d'évoquer l'approche adoptée pour étudier la filmographie de Ventura Pons. Dans notre analyse, la notion de média est envisagée comme pratique médiatique en se référant au processus de médiation, un espace dynamique au sein duquel plusieurs éléments peuvent interagir. Cette perspective renvoie à l'approche de Jacques Rancière : « [...] le milieu dans lequel les performances d'un dispositif artistique viennent s'inscrire, mais aussi le milieu que ces performances contribuent elles-mêmes à configurer⁸⁰. » Pour insister sur mouvement dynamique engendré par l'action intermédiaire, le théoricien opte pour la notion de médialité :

L'idée du médium déborde en effet clairement l'idée d'appareil. Et il faudrait sans doute, plutôt que de médium, parler ici de *médialité*, en entendant par là le rapport entre trois choses : une idée du médium, une idée de l'art et une idée du sensorium (milieu sensible) au sein duquel ce dispositif technique

⁷⁵ Irina Rajewsky, « Intermediality, intertextuality, and remediation : a literary perspective on intermediality », *op.cit.*, p. 52

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Jacques Rancière, « Ce que médium peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » in *Appareil*, vol 1, 2008, p. 2.

accomplit les performances de l'art⁸¹.

Nous abordons cette notion dans l'interaction qu'elle présuppose en portant notre attention sur la manière dont Ventura Pons s'inscrit dans une perspective cinématographique. Néanmoins cette construction particulière n'est pas envisagée comme une entreprise isolée puisque c'est en faisant dialoguer la forme cinématographique avec le médium théâtral que le cinéaste impose sa singularité. Le texte de lumière constitué est un milieu dans divers rapports intermédiaires voit le jour. Le recours à la notion d'intermédialité sera d'un appui précieux pour souligner les trois aspects récurrents qui font de Ventura Pons, un réalisateur à part entière. Par la transposition du principe de remédiation énoncé par Bolter et Grusin pour analyser les technologies numériques dans le texte cinématographique, nous verrons la façon dont le réalisateur s'approprie des modes caractéristiques d'autres support de médiation. Avant de nous attarder sur les trois composantes mobilisées par le cinéaste, il nous faut revenir plus précisément sur la notion médiatique qui traditionnellement entre en rupture avec les autres formes. La pratique d'une dynamique intermédiaire se remarque dans la productivité d'un texte spécifique réalisée par l'engagement d'un processus poussé de performativité. L'évolution du champ médiatique va de pair avec une modification de l'approche médiatique en l'abordant en termes de continuité et complémentarité que rupture : « A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationship of respect and rivalry with other media⁸². » Cette recomposition médiatique fait également écho à l'approche transmédiatique définie par Werner Wolf « “the transmedial activity”⁸³ », puisque les différentes relations intermédiaires prennent naissance dans le support cinématographique. Dans la lignée de ces études, nous allons nous intéresser à trois types de relations médiatiques récurrentes dans l'œuvre cinématographique de Ventura Pons qui renvoient au processus d'adaptation, de combinaison et de performativité de l'action médiatique elle-même peuvent être envisagés.

1. La transposition intermédiaire : l'adaptation

Force est de constater que les premières adaptations réalisées s'établissent sur un rapport de soumission du cinéma à la littérature puisqu'il s'agit de modifier un texte initial à travers le prisme du langage cinématographique. Avec le référent littéraire, ils partagent le

⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

⁸² Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 65.

⁸³ Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 42.

même dénominateur comme le souligne Michel de Serceau : « Le cinéma a depuis toujours, il est commun de le dire, abondamment puisé dans la matière littéraire [...] c'est donc tout naturellement que le terme adaptation a été transposé de l'un à l'autre par les premiers artisans et les premiers commentateurs du nouvel art⁸⁴. » Cette subordination a provoqué l'émergence d'un mouvement contestataire porté par les différents courants avant-gardistes modernes dont la Nouvelle Vague impose sa lettre de noblesse au nom d'une autonomisation du langage cinématographique :

Nous disons, nous, que le cinéma est en train de trouver une forme où il devient un langage si rigoureux que la pensée pourra s'écrire directement sur la pellicule sans même passer par ces lourdes associations d'images qui ont fait les délices du cinéma muet. [...] le langage cinématographique donne un équivalent exact du langage littéraire⁸⁵.

Le rapport de similitude revendiqué vise à inscrire au même niveau ces deux formes artistiques comme s'est employé à le mettre en évidence dans son article « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », André Bazin. Premier théoricien à s'être interrogé sur le phénomène de l'adaptation, il insiste sur la problématique que soulève ce mécanisme entre le respect du texte source et la conception d'une œuvre originale. Cette ambiguïté l'amène à rapprocher le travail d'adaptation de celui de traduction. Pour ce dernier l'utilisation massive de ce dispositif témoigne du caractère hybride du septième art. En ce sens, le mouvement d'avant-garde incarné par la Nouvelle Vague ne s'oppose pas à cette pratique en offrant une liberté plus importante au réalisateur. L'enjeu de l'adaptation ne consiste pas seulement à proposer une transposition dans un langage artistique différent mais de concevoir une approche singulière d'un effet de réel préexistant. De ce fait, il adopte une position critique par rapport aux adaptations « fidèles » qui se détourneraient de l'intention initiale du cinéma en constituant une « mythologie extraromanesque » au nom d'une autonomisation de l'art cinématographique : « Plus le cinéma se proposera d'être fidèle au texte et à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage⁸⁶. » C'est dans cette perspective qu'il défend notamment des cinéastes tels que Robert Bresson avec son adaptation libre du roman de Georges Bernanos intitulé *Journal d'un curé de campagne* (1951). Cet objectif concourt à édifier les enjeux spécifiques du cinéma à éveiller les émotions.

Dans cette situation, la notion de théâtralité est à saisir dans son acception en tant que

⁸⁴ Michel Serceau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Grand écran, petit écran », 1999, p. 7.

⁸⁵ Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, Éditions L'Archipel, 1992, p. 326.

⁸⁶ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p.171.

genre littéraire. L'opération cinématographique entreprise reproduit le schéma sur lequel s'établit l'art théâtral en associant un texte littéraire et spectaculaire puisque l'enjeu de l'adaptation aspire à transformer le mot en image. Pour envisager ce premier mécanisme intermédial, nous pouvons recourir au principe d'intertextualité comme outil d'analyse. La question de l'adaptation est l'un des phénomènes majeurs qui relie le cinéma aux autres formes artistiques et plus particulièrement au domaine littéraire comme s'est employé à le mettre en évidence Gérard Genette dans son analyse. Ce phénomène de transposition est identifié dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, comme une forme d'intertextualité fondée sur la principe de l'hypertextualité qu'il définit comme :

[...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer⁸⁷.

Ce dernier distingue deux régimes de transposition, l'une fondée essentiellement sur la transformation de la forme textuelle tandis que l'autre est présentée comme « imitation » en regroupant notamment la parodie, le travestissement, le pastiche. Parmi les cinq référents constitutifs de la notion de transtextualité, Gérard Genette remarque que l'hypertextualité est la ressource la plus mobilisée :

[...] la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent⁸⁸.

Parallèlement il dresse une typologie des processus de transformations de la source textuelle. Il différencie les transformations qui se restreignent à une modification langagière ou à une limitation accidentelle du contenu à celles qui concerne le sens, la thématique même du texte originel. Pour étudier plus particulièrement les procédés déployés par le cinéaste pour concevoir ce système de correspondance, nous pouvons porter notre attention aux réécritures qui se manifestent d'un point de vue formel en reprenant la pensée de Gérard Genette. Puis nous procéderons à l'analyse des dispositifs qui concernent la dimension thématique.

2. La combinaison intermédiale

Le principe d'intermédialité se caractérise par une autre modalité de construction

⁸⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 12.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 17-19.

hybride qui correspond à l'association de deux formes combinatoires de l'effet de réel. Ce résultat protéiforme entre intimement en résonance avec l'essence même du septième art qui n'est pas sans rappeler la double articulation du signe théâtral organisé sur un texte littéraire et spectaculaire. Le transfert de ce principe ontologique dans l'écriture cinématographique se remarque selon deux perspectives. Cet art spectaculaire repose sur une duplicité de langage en puisant dans les ressources littéraires pour permettre l'éclosion du texte de lumière. Le récit cinématographique élaboré se trouve à la croisée d'une conception complexe en se nourrissant de la *mimèsis* pure comme phénomène d'imitation opposée au principe narratif de la *diegesis* d'un point de vue aristotélicien.

3. Un réseau référentiel médial

L'étude de la conception spécifique cinématographique engagée par Ventura Pons sans pour autant rejeter la filiation du référent théâtral s'articule sur un autre mécanisme qui attire particulièrement notre attention. L'emprunt de la notion de performativité, conçue par Chiel Kattenbelt qui envisage l'intermédialité comme l'expression la plus absolue de représentativité caractéristique du référent théâtral : « [...] une qualité inhérente aux arts, qualité qui n'apparaît nulle part avec autant d'évidence que dans cet art par excellence qu'est le théâtre⁸⁹ » dans notre étude de la filmographie de Ventura Pons nous permet d'étudier un autre aspect récurrent dans le déploiement d'une construction intermédiaire. La focalisation sur la dimension performative ne se relève pas seulement d'ordre esthétique : « Du fait de son aspect constituant (c'est-à-dire, constructeur du monde) et de sa mise en scène, une performance est par définition, une référence à l'événement dans lequel elle se déroule, elle en est aussi une réflexion⁹⁰. » Bien plus qu'une redéfinition de la sensibilisation⁹¹, le déploiement d'une mise en miroir ample s'inscrit dans une démarche métaréflexive. La métatextualité correspond à ce que Gérard Genette identifie comme la distance établie au « [...] "commentaire", qui unit un texte à un autre dont il parle⁹² », dont les traces peuvent être implicites : « [...] sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le

⁸⁹ Chiel Kattenbelt, « L'Intermédialité comme mode de performativité », in Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 101.

⁹⁰ *Ibid.* p. 106.

⁹¹ Cf. Chiel Kattenbelt, « Theater as the art of performance and the stage of intermediality » in Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2007, pp. 29-39.

⁹² *Ibid.*, p. 10.

nommer⁹³. » Cette intensification passe par la performativité du support médiatique : « [...] la performativité de l'intermédialité en suggérant que l'intermédialité a beaucoup à voir avec la mise en scène des médias (au sens de consciente autoprésentation à autrui), ce pour quoi le théâtre en tant qu'hypermédia se révèle un objet d'analyse de premier ordre⁹⁴. » L'amplification de l'expérience performative se remarque non seulement à travers une approche spécifique de l'illusion autoréférentielle mais hétéroréférentielle engagée par le réalisateur. L'enjeu de cette pratique textuelle exacerbée vise à inciter le spectateur à prendre part à la représentation dans la mesure où le texte élaboré parsemé de références est conditionné à un travail interprétatif du spectateur. Même si ces deux modalités référentielles ne s'inscrivent pas nécessairement dans une démarche métaréflexive, il convient de remarquer que le système conçu par le cinéaste s'inscrit dans cette perspective : « Transformer le destinataire en participant – certes à des degrés et à des niveaux différents – constitue un véritable processus de métatisation de l'activité spectatorielle, et a fortiori de l'art de raconter les histoires⁹⁵. » Le recours à une palette variée de références médiatiques qui apparaît comme une réécriture imitative pouvant correspondre notamment à une parodie ou à un pastiche participe d'une démarche métaréflexive : « Pour mettre en œuvre des structures et des dispositifs narratifs médiatiques variés visant à encourager la participation et la collaboration, le travail de scénarisation se trouve donc obligatoirement métalisé⁹⁶. »

La mise en évidence d'un jeu de références intermédiaires vise non seulement à mettre en évidence la conception dynamique du support cinématographique mais à impliquer le spectateur dans la production textuelle. En ce sens, le simulacre projeté repose sur deux modalités de lectures différentes mais complémentaires comme le souligne Linda Hutcheon en distinguant deux figures lectrices :

The reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary language. As the novelist actualizes the world of his imagination through words, so the reader from those same words- manufactures in reverse a literary universe that is as much his creation as it is the novelist's⁹⁷.

⁹³ Chiel Kattenbelt, « L'Intermédialité comme mode de performativité », in Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, op. cit., p. 101.

⁹⁴ *Ibid.* p. 102.

⁹⁵ Marida Di Crosta, « Stratégies narratives transmédias. Des pratiques scénaristiques transversales ? » in *Terminal 112*, 2013, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/terminal/571> [page consultée le 11/02/2017].

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013, p. 27.

L'œuvre littéraire repose sur un schéma communicationnel. En s'appuyant sur les travaux structuralistes de Ferdinand de Saussure concernant l'étude de la langue comme un système de signe, Roman Jakobson discerne « [...] deux modes fondamentaux d'arrangement dans le comportement verbal [...] la fonction poétique projette le principe d'équivalence de la sélection sur l'axe de la combinaison⁹⁸. » L'analyse formelle du texte se concentre sur le phénomène de littérarité : « L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la "littérarité", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire⁹⁹. » De ce fait, il énonce six fonctions au langage qui renvoient chacun à des objectifs précis. La fonction expressive est détenue par le destinataire qui transmet au destinataire un message d'une valeur poétique considérable qui reflète un contexte réunissant les deux interlocuteurs, c'est-à-dire le contexte qui agit en tant que donnée référentielle. Pour établir le rapport, il est nécessaire de recourir à un code qui s'avère être une référence métalinguistique déterminante dans la mise en place du contact agissant en tant que fonction phatique. Le changement de paradigme par rapport au destinataire est d'autant plus souligné par Roland Barthes dans le domaine littéraire qui définit le « [...] "travail littéraire (de la littérature comme travail)" : "faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte"¹⁰⁰. » La conception dynamique du texte invite à une réflexion sur le dispositif établi qui est à lire comme un processus interactif tel que le précise Roland Barthes :

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le *produit* d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production¹⁰¹.

L'implication du lecteur dans l'acte de production textuelle est à rapprocher de la théorie de la réception dont Hans Robert Jauss¹⁰², Iser Wolf sont les principaux représentants. Ce dernier porte son intérêt sur le processus déployé pour permettre la transmission du texte en réhabilitant le rôle de l'instance lectrice : « [...] l'auteur et le lecteur prennent [...] une part égale au jeu de l'imagination, lequel n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une

⁹⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. Tome 1. Les Fondations du langage*, (trad.) Nicolas Ruwet, Paris, Éditions minuit, 1963, p. 220.

⁹⁹ Roman Jakobson, *Questions de poétiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 15.

¹⁰⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Seuil », 1970, p. 10

¹⁰¹ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », in *Encyclopædia Universalis*, 1975. [en ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/biblelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>, [page consultée le 11/01/2017].

¹⁰² Hans Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.

règle du jeu¹⁰³. » De ce fait, le rapport communicationnel de l'œuvre littéraire nécessite non seulement un support textuel mais doit inciter à une participation active du récepteur pour permettre son éclosion en tant qu'objet artistique : « [...] la lecture ne devient plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve¹⁰⁴. » Il convient de distinguer cette particularité de schéma communicationnel perçu comme « l'expérience de l'unique » de toutes autres activités qui met le spectateur dans un univers proprement subjectif maîtrisé par un auteur : « *le style, c'est le texte même*¹⁰⁵. » Le fait littéraire repose sur la mise en place d'un système interactionnel qui dépasse la marque textuelle. C'est dans cette lignée qu'André Bazin évoque le caractère paradoxal de l'écran de cinéma. Le septième art fonctionne sur une ambivalence. L'image projetée est assujettie à un cadre clos sur lui-même. Toutefois, cette structure fermée n'est que partielle puisqu'elle est en perpétuelle interaction avec l'extérieur, le hors-champ qui par extension, modélise l'activité spectatrice réflexive recherchée opposée à l'attitude strictement contemplative édifiée par le « [...] grand imagier [ce] personnage fictif et invisible [...] dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et surtout rythme le défilé des images¹⁰⁶ » dans les films narratifs traditionnels. Le dispositif scénique déployé cherche à pousser le spectateur dans ses retranchements ce que le théoricien envisage comme une « fenêtre ouverte sur le monde¹⁰⁷ » et dont l'expression est le résultat même d'une opération intermédiaire puisqu'elle est employée par Leon Battista Alberti dans le monde pictural pour insister sur le rôle fondamental du travail réflexif du récepteur : « [...] une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire¹⁰⁸. » Le critique insiste sur l'ambiguïté du cadre cinématographique qui fonctionne sur deux régimes contraires en entremêlant une construction ouverte et fermée comme le souligne Jacques Aumont : « Le cadre, en effet, apparaît alors peu ou prou comme une ouverture donnant accès au monde imaginaire, à la diégèse figurée par l'image [...] peut enfin être compris comme proférant un discours quasi autonome (encore que parfois difficilement séparable des valeurs

¹⁰³ Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (trad.) Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976, coll. « Philosophie du langage », p. 49.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰⁵ Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 8.

¹⁰⁶ Albert Laffay cité par André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Éditions Nathan Armand Colin, coll. « U », 1999, p. 10.

¹⁰⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 166.

¹⁰⁸ Leon Battista Alberti, *De la peinture / de pictura (1435)*, (trad. Jean Louis Schefer), Paris, Macula Dédale, coll. « La Littérature artistique », 1992, p. 115.

symboliques)¹⁰⁹. » La construction d'un nouveau rapport prend progressivement à partir du « [...] cinéma moderne, les films dynarratifs ou expérimentaux exhibent souvent leur dispositif énonciatif¹¹⁰. » La transparence de la forme est ce qui caractérise « le cinéaste “nouveau”¹¹¹ » puisqu'il construit un rapport de proximité avec le spectateur : « [...] il a des choses à dire, il les dit par le film¹¹². » Ce changement de paradigme est à l'origine d'une production prolifique « [...] si foisonnant[e] que l'on doute pouvoir baliser le paysage¹¹³. » La notion de réflexivité recouvre une forme « [...] entendue de multiples façons, selon les disciplines, les tendances, les écoles, les intérêts et les sensibilités¹¹⁴. » Si nous nous focalisons sur le champ cinématographique, le sens produit procède d'une simulation du corps ce qui renvoie à la théorie de la sensation de Deleuze dans son étude consacrée à la peinture de Francis Bacon. Le langage pictural constituée cherche à éveiller les sens : « [...] transmet[tre] directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter¹¹⁵. » De fait, les artificiers mobilisent l'ensemble « [...] de[s] percepts et d[es] affects, c'est-à-dire de[s] sensations. Ils pensent dans et avec le médium¹¹⁶. » La dimension réflexive de l'image cinématographique repose sur l'expérience sensorielle du spectateur.

Ventura Pons encourage le spectateur à effectuer des liaisons rhizomatiques, c'est-à-dire à tisser des liens entre le texte de lumière présentée avec d'autres références textuelles. La profondeur des images constituées par le cinéaste vise à éveiller le spectateur, à l'inscrire dans un processus réflexif en l'incitant à constituer des « galeries souterraines » pour reprendre un terme guattaro-deleuzien. Cette stratégie discursive vise à mettre en place une interaction perpétuelle qui n'implique pas une seule grille de lecture. C'est dans ce contexte que surgissent des connexions qui répondent à une cohérence propre à chaque spectateur. C'est dans cette optique que la forme rhizomatique se distingue de toute structure hiérarchique en créant des connexions ne répondant à aucune logique préalable.

¹⁰⁹ Jacques Aumont, *L'Image*, 1994 (1990), Nathan, Paris, p. 111.

¹¹⁰ Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus. Cinéma », (2008) 2015, p. 43.

¹¹¹ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Esthétique », 1968, p. 229.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Jacques Gerstenkorn, *Le Cinéma au miroir, Vertigo* n. 1, Paris, Éditions Avancées cinématographiques, 1987, p.7.

¹¹⁴ Laurent Demoulin, « Vers une typologie de la réflexivité », in Céline Letawe, Eleni Mouratidou et Valérie Stiénon, *MethIS. Méthode et Interdisciplinarité en Science humaines, vol. 3 : Étendues de la réflexivité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010, p. 51.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, (1981) 2002, pp. 40-41.

¹¹⁶ Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an Ontology of the In-Between », in *Intermédiatités*, n.1, 2003, p. 42.

Chapitre 1 : Une pratique protéiforme de l'adaptation

[...] les traductions fidèles ne sont pas celles du mot à mot.
[...] Valéry condamnait le roman au nom de l'obligation de dire "la marquise a pris le thé à cinq heures." À ce compte, le romancier peut plaindre le cinéaste contraint, de surcroît, à montrer la marquise¹.

L'application du phénomène de théâtralité au sens strict concerne la transposition du texte dramatique en images. L'« adaptation » ou « transmodulation » selon Gérard Genette vise à établir un propre texte cinématographique qui ne répond pas à une logique préétablie en se révélant être à géométrie variable en étant définie comme :

[...] [une] transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : intermodales (passage d'un mode à l'autre) ou intramodales (changement affectant le fonctionnement interne au mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre passages inverse du dramatique au narratif ou narrativisation².

Ce phénomène textuel non gouverné par un principe ontologique étanche ainsi que le laisse entendre Michel Serceau en s'articulant sur un mode opératoire : « [...] [qui] ne se codifie pas plus qu'elle ne se hiérarchise. Ce n'est ni un genre ni un mode cinématographique ; elle ne constitue pas une entité linguistique. Ce n'est qu'une *pratique*³. » Dans ce sillage, le référent textuel initial apparaît comme : « [...] un réservoir d'instructions dans lequel le cinéaste puise librement. À charge pour lui de traiter cinématographiquement ces instructions⁴. » Cette conversion ne se limite cependant ni à un simple phénomène de transposition langagière ni à la catégorie proprement théâtrale. À l'image du dispositif théâtral qui met en interaction la forme littéraire au spectaculaire, le septième art reproduit le même mécanisme. Le partage de cette caractéristique s'accompagne simultanément d'un système sémiotique propre. La revendication d'une spécificité tout en s'inscrivant dans une continuité se reflète dans les lignes de fuites tracées par le cinéaste pour concourir à la construction d'un texte cinématographique. Le cinéaste use des multiples ressources de la notion de théâtralité en se servant de sa dimension proprement littéraire en procédant à un travail de transposition.

¹ André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », in *Cahiers du Cinéma* n. 3, juin 1951, in André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma ? op.cit.*, p. 34.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré, op. cit.*, p. 323.

³ Michel Serceau, *L' Adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures, op. cit.*, pp. 8-9.

⁴ André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Contours littéraire », 2001, p. 7.

Chaque adaptation fait l'objet d'une redéfinition des frontières entre la source originelle et la production réalisée. Nous nous attacherons à dévoiler les ressorts sur lesquels cette opération malgré sa répétition apparente se transforme en une force créative.

I. D'une vision kaléidoscopique des genres littéraires...

Parmi les multiples ressorts théâtraux convoqués par le cinéaste, la dimension littéraire est particulièrement mise à contribution comme nous allons le voir. En tant que genre littéraire spécifiquement conçu pour être représenté, le cinéaste se sert de l'essence théâtrale pour proposer une production cinématographique singulière. De la même manière que l'articulation théâtrale fondée sur un texte littéraire destiné au jeu scénique, le réalisateur adopte à sept reprises la même démarche en partant d'un texte dramatique pour concevoir son cinéma. Cette orientation doublement théâtrale tant par le processus engagé que par l'œuvre elle-même permet au réalisateur de renouer avec une pratique artistique familière au cours de sa carrière de metteur en scène.

1. Adaptation d'œuvres dramatiques

Actrius est le premier résultat de cette première démarche proprement dramatique puisqu'il offre son propre éclairage sur l'œuvre théâtrale *E.R.* de Josep Maria Benet i Jornet tout en engageant un travail de co-scénarisation avec le dramaturge : « Creada por primera vez en la escena, esta obra del dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet, también coguionista⁵ ». De cette première interaction, Ventura Pons renouvelle l'expérience en transposant la pièce de théâtre *Testament* composée en 1996. Cette nouvelle collaboration qui aboutit en 1998 se distingue de la précédente dans la mesure où le réalisateur respecte le souhait du dramaturge de concevoir le scénario d'*Amic/amat* : « Cuando hablé con Benet, me dijo que le apetecía escribir el guión. Sería como un generoso regalo⁶. »

La mobilisation du genre théâtral est également explorée en profondeur dans la trilogie fédérée autour de l'œuvre dramatique de Sergi Belbel. Amorcée avec l'adaptation de l'œuvre

⁵ Martin Bilodeau, « Fascinante juego de espejo », in *Devoir*, in Ventura Pons « *Actrius. Reacciones* », [en ligne], URL, <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/actrius>, [page consultée le 12/07/2017].

⁶ Ventura Pons, « *Testament. Notas del director* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/Amic/Amat>, [page consultée le 12/07/2017].

homonyme *Carícies* suite à un travail de co-scénarisation avec le dramaturge en 1997, il prolonge l'expérience seul en faisant éclore le long-métrage *Morir (o no)* issu de *Morir (abans de morir)* en 1999 avant de finaliser cette rencontre singulière en poursuivant dans une démarche solitaire avec l'œuvre intitulée de la même manière que l'oeuvre initiale *Forasters* en 2005. La circularité des œuvres en passant du registre théâtral à cinématographique apparaît de manière singulière dans cette deuxième adaptation théâtrale puisque le cinéaste décide d'offrir l'un des rôles principaux au comédien initial : « [...] David [Sellas] es el único de los actores que interpretó la obra de teatro, que, por cierto, había dirigido Sergi Belbel⁷. » Par l'intégration de cette pratique artistique fondée sur la transformation d'une source textuelle en lumière, il pousse à son paroxysme le mécanisme théâtral comme l'illustre l'œuvre dramatique, *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé portée à l'écran de manière indépendante sous le titre de *Barcelona (un mapa)* comme le précise Mirito Torreiras : « realizador y guionista⁸. » Le jeu de l'adaptation d'un point de vue strictement théâtral l'engage sur de nouvelles voies tel que le met en évidence la transposition cinématographique, *El Virus de la por* réalisée conjointement avec Josep Maria Miró Coromina l'auteur de l'oeuvre *El Principio de Arquímedes* selon Salvador Llopart : « [...] ha contado con la colaboración de Miró en el guion⁹. » Le référent théâtral devient l'élément régisseur de la construction cinématographique entreprise par Ventura Pons. C'est en jouant sur la duplicité de la notion fondée sur le référent littéraire et spectaculaire qu'il fait du travail d'adaptation une puissance créatrice en étendant ce dispositif aux autres genres littéraires. La transposition de ce mécanisme propre au système théâtral lui permet d'ouvrir le champ littéraire en se livrant sur le territoire proprement narratif.

2. Adaptations d'œuvres narratives

En s'appuyant sur le mécanisme fondé sur l'adaptation de textes dramatiques à l'écran, le cinéaste se livre à une expérimentation inédite en proposant des adaptations de récits littéraires qui se caractérise par une structure narrative complexe. Cet aspect est exploré

⁷ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 159.

⁸ Mirito Torreiras, « Barcelona un mapa », in *Fotogramas* in Ventura Pons « *Barcelona (un mapa)*. Reacciones », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 09/10/2017].

⁹ Salvador Llopart, « "El virus del miedo": ¿Quién puede tocar a un niño? », in *La Vanguardia* in Ventura Pons « *El Virus de la por*. Reacciones », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-virus-de-la-por>, page consultée le 09/10/2017].

en profondeur à travers l'adaptation de sept œuvres littéraires appartenant au genre romanesque. Il entame ce processus dès 1989 avec *Putà Misèria !* qui pose les jalons d'une pratique cinématographique vertébrée sur un travail collaboratif avec le monde littéraire. L'adoption de la même méthode de travail se remarque par la conservation du titre de l'oeuvre initiale et par un soutien à distance du romancier : « Fue la primera vez que hice un guió solo, partiendo de una novela, contando con la colaboración de uno de los autores, Joan Dolç, que me ayudó con unos diálogos adicionales¹⁰. » La transposition d'une forme littéraire en reprenant la polysémie du terme spectaculaire en tant que représentation et écriture de la béance se poursuit en 2001 par le biais de *Food of love* qui est l'adaptation de *The Page turner* composé en 1998 par le romancier américain David Leavitt comme le précise le propre cinéaste : « La novel·la em va despertar tot seguit una traslació cinematogràfica molt propera¹¹. » Il renouvelle l'expérience en constituant une trilogie en prenant appui sur les romans de l'écrivain catalan Lluís Anton-Baulenas dont la première entreprise *Anita no perd el tren* (2000) est composée conjointement : « [...] Lluís-Anton Baulenas, que ha col·laborado en el guió con el propio Pons¹². » Néanmoins, les deux autres réalisations entreprises *Amor idiota* en 2004 et de *A la deriva* en 2006 sont engagées de manière indépendante par rapport au romancier comme nous le confirme le cinéaste en évoquant la démarche entreprise auprès de ce dernier : « Parlo com a guionista i director¹³. » Cette exploration s'achève par la transposition cette même année avec l'éclosion de *La Vida abismal* qui est la transposition du roman valencien, *La Vida en abisme* de Ferran Torrent.

À l'image de la forme dramatique, le cinéaste explore en profondeur le mécanisme théâtral ce qui n'est pas sans rappeler le sens figuré du terme de théâtralité perçu en tant que béance, en faisant migrer non seulement des pièces théâtrales comme nous l'avons mentionné précédemment mais entre en dialogue avec une autre catégorie caractéristique de la narrativité littéraire, les formes brèves. L'émergence de ce nouveau point d'ancrage se manifeste à partir de *El Perquè de tot plegat* en 1994 lorsqu'il se nourrit du recueil de micro-contes homonyme de Quim Monzó. Contre toute attente et notamment celle de l'auteur, Ventura Pons parvient à mettre en scène cette oeuvre littéraire : « Cuando hablé con Quim [Monzó], me dijo que era

¹⁰ Ventura Pons, « *Putà Misèria !* Notas del director. », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/puta-miseria-esp>, [page consultée le 11/09/2017].

¹¹ Ventura Pons, « *Food of love*. Notas del director », [en ligne] URL : <http://www.venturapons.cat/Castella/peli%20food%20of%20love%20cast.html>, [page consultée le 12/01/2015].

¹² Anotnio Weinrichter "Anita no pierde el tren", amor a pie de obra in *ABC*, *op. cit.*

¹³ Ventura Pons, « *Amor idiota*. Notas del director », [en ligne] URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/amor-idiota>, [page consultée le 12/11/2017].

impossible, que no veia cómo se podían llevar al cine¹⁴. » Cette expérience insolite se poursuit en 2010 lorsqu'il porte à l'écran l'une de ses autres productions littéraires composite *Mil cretins* écrite en 2007. Dans la lignée de la première réalisation, l'idée d'une construction narrative cinématographique harmonieuse surprend l'auteur dans la mesure où elle est révélatrice du travail inédit entrepris par le cinéaste qui ne cesse de se lancer dans des projets cinématographiques novateurs : « Quan li vaig explicar al Quim [Monzó], que tenia al cap la idea de portar els seus contes al cinema, em va dir que era impossible¹⁵. »

En recherche permanente de renouvellement tout en s'inscrivant dans la même démarche novatrice d'un point de vue narratif, Ventura Pons entreprend un nouveau projet cinématographique en adaptant le recueil de l'écrivain barcelonais Jordi Puntí *Animals tristos* rédigé en 2002 : « [...] em poso a treballar en la construcció del guió, en l'apassionant procés d'unificar la narració¹⁶. »

De fait, l'entreprise cinématographique conçue par Ventura Pons se caractérise par un intérêt profond pour la construction narrative qui se remarque notamment dans la récurrence du travail d'adaptation de textes littéraires. Cet aspect se remarque quantitativement puisque des trente-quatre films réalisés entre 1978 et 2018, seize fictions reposent sur ce mécanisme. Cette tendance cinématographique ne peut se concevoir sans tenir compte de sa connaissance du médium théâtral entrepris lorsqu'il était metteur en scène. C'est en s'appuyant sur cette expérience que le réalisateur se lance dans l'adaptation de textes non seulement dramatiques mais littéraires et plus particulièrement ceux dotés de structures narratives complexes, autrement dit, des œuvres qui au premier abord, semblent échapper au langage audiovisuel. En ce sens, l'enjeu de l'écriture cinématographique engagée par Ventura Pons repousse les limites du septième art dans la mesure où le cinéaste cherche à se positionner en tant qu'écrivain de lumière. C'est dans cette optique que nous allons nous focaliser en nous attachant à mettre en évidence les éléments propices à l'éclosion d'une composition cinématographique propre tout en nouant un dialogue profond avec une oeuvre textuelle initiale ce qui s'inscrit dans une démarche théâtrale.

¹⁴ Ventura Pons, « *El Perquè de tot plegat*. Notas del director », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-perque-de-tot-plegat>, [page consultée le 12/01/2015].

¹⁵ Ventura Pons, « *Mil cretins*. Notas del director », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/mil-cretins>, [page consultée le 23/08/2017].

¹⁶ Ventura Pons, « *Animals ferits*. Notas del director », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/animals-ferits>, [page consultée le 12/01/2015].

II. ...à une redéfinition des frontières...

La revendication d'une écriture cinématographique qui se nourrit du référent littéraire ne suppose pas pour autant une dépendance de la poétique cinématographique à la littérature. Le renversement de ce principe ontologique provoqué par le caractère hybride du cinéma tel que l'a mis en évidence notamment André Bazin dans son article « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », n'est pas conditionné à une mutilation du langage cinématographique dans la conception ponssienne mais concourt à dévoiler la spécificité du langage cinématographique dans la conception ponssienne mais concourt à dévoiler la spécificité du langage cinématographique à se rapprocher des autres formes artistiques, de s'inscrire dans une continuité. La construction d'un rapport mutuel se reflète dans le travail artistique entrepris à l'origine de l'éclosion de la poétique ponssienne naissant dans les années 1990, période au cours de laquelle le cinéaste impose sa propre esthétique fondamentalement théâtrale en ne cessant de jouer avec les formes. Le procédé répétitif apparent devient paradoxalement une force créative. L'obsession de la répétition tout en proposant un renouvellement formel est à rapprocher d'une esthétique proprement théâtrale comme le constate Ventura Pons en évoquant le travail élaboré lors de cette production : « El plaer per la cosa nova, per el no repetir-me que és una constant de la meva feina, que em va començar quan dirigia teatre¹⁷. » L'éclatement des frontières se manifeste d'autant plus que le cinéaste reconfigure le texte originel en entremêlant plusieurs sources fictionnelles aussi bien au niveau des œuvres elles-mêmes qu'en revendiquant une unité narrative plus ample en fédérant notamment trois œuvres entre elles à travers l'élaboration de trilogies. Dans un premier temps, nous nous focaliserons sur la démarche du cinéaste à rompre avec la forme littéraire initiale en se mettant à distance des textes sources avant de porter notre attention sur l'étendue de ce phénomène à travers l'exemple de deux trilogies élaborées qui reposent chacune sur des critères esthétiques différents.

1. Une transformation paratextuelle

La volonté de mettre en évidence la spécificité du tissu cinématographique par rapport au texte source est clairement mise en évidence par le jeu opéré sur l'intitulé même de l'œuvre qui est le premier contact établi entre le réalisateur et le spectateur. Gérard Genette

¹⁷ Ventura Pons, « *Mils cretins*. Notas del director. », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/milcretins>, [page consultée le 23/08/2017].

étudie plus précisément la fonction du titre dans *Seuils* qui vise à faciliter l'acte de lecture en orientant le destinataire. La première fonction décelée est celle de l'« identification » par rapport au livre. Une deuxième fonction correspond à la « description » qui peut être plus ou moins métaphorique. Le théoricien dissocie les titres thématiques qui insistent sur la charge sémantique tandis que le champ rhématique se restreint à la forme générique. Les deux aspects peuvent également se confondre. C'est ce dernier critère qui est abondamment exploré par le cinéaste comme nous allons le mettre en évidence. À cela s'ajoute une dimension connotative qui assure une fonction « séductrice¹⁸ » qui est « [...] à la fois top évidente et trop insaisissable incitatrice à l'achat et au lecture¹⁹. » Le pouvoir narratif de cet élément paratextuel est au cœur de la narrativité ponssienne. La dimension créative de ce dispositif signale une distinction opérée en privilégiant des dénominations qui privilégient la perception corporelle apportée par le langage cinématographique par rapport au texte littéraire comme le soulignent les modifications du titre original des deux adaptations du dramaturge Josep Maria Benet i Jornet : *E.R.* en *Actrius*, de *Testament* en *Amic/amat*. Cette approche ne se borne ni à cet auteur comme le confirme *El virus de la por* provenant de la pièce de théâtre *El Principi d'Arquimedes* de Josep Maria Miró Coromina ni au genre théâtral comme l'illustrent *A la deriva* qui est issu du roman *Area de servei*.

Si nous portons notre attention sur ce dernier exemple, nous pouvons remarquer que Ventura Pons renforce la dimension sémantique de cette dénomination par l'ajout d'un signe de ponctuation qui traduit la relation complexe nouée entre les deux protagonistes de la fiction, une barre oblique. Cet aspect paradoxal est renforcé par ce trait typographique qui ne met pas en évidence un dialogue qui aurait pu être symbolisé par un trait d'union. Le changement opéré ne passe pas nécessairement pas une transformation complète du titre du texte littéraire comme le révèle l'adaptation de la pièce de Sergi Belbel, *Morir (un moment abans de morir)* puisque le réalisateur ne change que le contenu de la parenthèse en optant pour l'adverbe négatif « no. » Le recours aux parenthèses réapparaît en 2007 à travers le long métrage, *Barcelona (un mapa)* qui est issu de l'œuvre dramatique, *Barcelona, mapa d'ombres*. Le transfert partiel ne se limite pas à cette expérience comme en résulte la transformation moins explicite produit par le détachement effectué au niveau des titres complémentaires à travers *Forasters*. Le sous-titre proposé par le réalisateur catalan, *Forasters. Melodrama familiar entre dos segles* se distingue du texte dramatique, *Forasters*.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 80.

¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

Melodrama familiar entre dos temps.

Le cinéaste convoque d'autres possibilités offertes par le titre pour proposer une approche singulière en lutte contre l'horizon d'attente explicitement renforcé par l'ombre littéraire qui semble planer tel un carcan sur l'œuvre filmique.

2. D'une œuvre initiale à une pluralité fictionnelle

Le cinéaste déjoue le mécanisme traditionnel de l'adaptation en ne s'appuyant pas seulement sur un unique texte de l'écrivain sélectionné ce qui participe d'une régénérescence de la matière littéraire mais témoigne de la spécificité du langage cinématographique à réunir simultanément plusieurs compositions dans son tissu filmique. La volonté de concevoir une poétique interactive entre les deux formes artistiques est réaffirmée lorsque le cinéaste englobe plusieurs œuvres d'un auteur dont *El Perquè de tot plegat* est le plus révélateur puisqu'il met en dialogue deux productions de Quim Monzó comme nous allons l'étudier. La reconstruction fictionnelle est facilitée en apparence par d'autres récits brefs comme l'illustre la forme du conte mais le défi de la représentation réside dans l'agencement d'une œuvre composite :

[...] las piezas breves, podía intentar inventarme una película a partir de sus relatos cortos. Estructurar, dar continuidad y tener un discurso coherente, desde el punto de vista cinematográfico, utilizando diversos cuentos no es fácil, pero a mí, me gustan las cosas difíciles²⁰.

Dans ce sillage, Ventura Pons élabore une poétique proprement cinématographique en se servant des recueils de l'écrivain barcelonais, Quim Monzó tel qu'il le souligne : « [...] jugar con la estructura y de hallar una construcción narrativa diferente de la convencional²¹. » La reconfiguration se manifeste dans la sélection effectuée par le cinéaste dans *El Perquè de tot plegat* (1994). La complexité du long métrage est intensifiée par l'usage d'une ressource textuelle multiple. Ventura Pons ne s'inspire pas uniquement de l'œuvre homonyme de l'écrivain puisqu'il convoque son recueil précédent *L'Illa de maïans*, publié en 1985 pour lequel il a reçu le Prix de la critique Serra d'Or. Même si le cinéaste conserve l'un des titres initiaux, la transposition réalisée repose sur une structure narrative spécifique qui révèle non seulement la particularité de l'œuvre filmique mais insiste sur la capacité du septième art à regrouper plusieurs matériaux artistiques comme l'exprime le propre cinéaste : « [...]

²⁰ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 117.

²¹ *Ibid.*

rebutjant la gran tradició de les adaptacions a partir de textos literaris²². » Du premier ouvrage constitué de trente contes, il n'en conserve que treize²³ auxquels il ajoute deux micro récits²⁴ du second recueil composé de quatorze épisodes : « La micología » et « La fuerza de la voluntad. » Bien plus que la fusion de deux ouvrages distincts, le cinéaste associe deux modalités de concevoir l'effet de réel en combinant une perspective réaliste et fantastique :

La gran mayoría de los que escogí eran historias realistas sobre problemas de relaciones humanas [...] En cambio había otros, pocos que estaban escritos en clave fantástica y que también me atrían particularmente, aunque el cine fantástico nunca ha sido mi fuerte²⁵.

La confrontation au registre fantastique s'affirme explicitement dans le second livre mobilisé. Cette différence stylistique apparaît explicitement dans la construction narrative élaborée. Le caractère fantastique se manifeste aussi bien dans l'épisode introductif dans lequel un personnage tente par tous les moyens d'apprendre le langage verbal à une pierre que dans l'épisode de clôture qui réunit un promeneur à un génie prenant l'apparence d'un nain. Le premier épisode insiste sur les dérives de la société actuelle qui malgré les progrès techniques pouvant faciliter les interactions, concourt paradoxalement à l'exclusion de l'être humain en le plongeant dans une incommunication profonde avec autrui. Le second conte invite à la réflexion en nous mettant à distance d'un des célèbres contes des *Mille et une nuits* : « Aladin ou la lampe merveilleuse » puisque l'adjuvant incarné par le nain qui exhause des souhaits ne concourt pas à améliorer la situation du personnage mais pointe du doigt l'instabilité perpétuelle qui ronge l'être humain. Le doute suscité l'emporte dans le tourbillon de la passivité au détriment de l'action ce qui s'éloigne de la formule canonique cartésienne du *cogito ergo sum*. La tonalité fantastique procédant de ces deux histoires mentionnées « encadre » l'autre support textuel utilisé ce qui permet d'amplifier la dimension satirique de l'œuvre concernant les relations humaines actuelles.

Le recours à la poétique de Quim Monzó ne se limite pas à cette seule réalisation comme l'illustre l'adaptation réalisée en 2010 sous le titre homonyme de *Mil cretins* dont l'œuvre a été rédigé en 2007. Le détachement à tout horizon d'attente se poursuit dans cette nouvelle transposition qui donne lieu à une reconfiguration narrative de la part du cinéaste tant au niveau de la sélection des contes entrepris que de son agencement ainsi que le

²² Ventura Pons, « *Mils cretins*. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/mil-cretins>, [page consultée le 23/08/2017].

²³ « Enteniment », « Honestetat », « Sinceritat », « Submissió », « Competició », « Passió », « Ego », « Despit », « Desig », « Gelosia », « Amor », « Fe ».

²⁴ « Pròleg. Voluntat », « Epíleg. Duda »

²⁵ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 117.

reconnaît Susana Pérez- Pàmies en qualifiant son entreprise de : « libertad formal²⁶. » À l'image de la première transposition effectuée, cette seconde collaboration donne lieu à une reconfiguration de la matière narrative : « [...] un material de procedència similar a *El Perquè de tot plegat*, he pogut establir una narració tan different²⁷. » Tout en reprenant le titre initial en écrivain de lumière, Ventura Pons réélabore une œuvre en intégrant non seulement neuf des dix-neuf récits du texte initial caractérisé par une construction narrative inédite : « he trobat una estructura narrativa absolutament diferent *Mil cretins* no té res a veure amb el fris minimalista d'*El Perquè*...²⁸ » mais ajoute six autres récits pour proposer une série de quinze épisodes. Le détachement par rapport à la ressource textuelle se reflète dans l'ordre élaboré qui ne reproduit pas le schéma littéraire initiale. L'innovation narrative provient d'une élaboration tripartite qui est à rapprocher de la structure canonique théâtrale : « [...] una narració dividida en tres parts – una petita burla dels tres actes convencionals que presenta un hipotètic narrador, escriptor de guions de cine²⁹. » Le premier acte met en scène huit histoires qui soulignent la déchéance de l'existence humaine : « [...] vuit histories sobre la permanent estupidesa d'aquests pobres insectes, els humans, de tall contemporani³⁰. » La deuxième partie reprend des récits traditionnels remodelés dans une esthétique qui n'est pas sans rappeler le cinéma muet : « [...] sis contes històrics amb situacions i personatges mítics, reals o no, tant li fa, de tots coneguts i per això serà explicada com si es tractés de cinema mut³¹. » Enfin le dernier acte concentré sur une seule histoire réintroduit une tonalité réaliste se rapproche de l'époque contemporaine en renouant avec la première partie en se focalisant sur le narrateur initial : « [...] aparició de tota la colla dels personatges dels catorze episodis que hem vist a les dues primeres parts³². » L'autre élément novateur apparaît dans le caractère unitaire de la lecture filmique proposée. Ventura Pons relie les différents épisodes entre eux par l'intermédiaire d'un personnage qui dans la première et deuxième partie apparaît au second-plan avant de devenir le protagoniste de la dernière composition organisée en une unique histoire.

²⁶ Susana Pérez- Pàmies, « La Reescritura visual de Quim Monzó según *Mil cretins* (2010) de Ventura Pons », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cinema catalán*, op.cit., p. 259.

²⁷ Ventura Pons, *Els meus i els altres*, op. cit., p. 279.

²⁸ Ventura Pons, « *Mils cretins*. Notas del director. », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/mil-cretins>, [page consultée le 23/08/2017].

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

La perspective ponssienne de concevoir une écriture cinématographique en interaction permanente avec un tissu artistique initial se manifeste dans la sélection de ressources qui s'organise sur une pluralité. Cette construction protéiforme est favorisée par des formes génériques propices à ce mécanisme narratif telles que les courts récits littéraires. En ce sens, Ventura Pons explore le genre de la nouvelle à travers le prisme de l'écrivain catalan Jordi Puntí. En 2005, il porte à l'écran trois³³ des six histoires³⁴ qui composent le recueil intitulé *Animals ferits* (2001). Cette réduction quantitative ne signifie pas pour autant une restriction qualitative ce qui est révélateur de l'influence minimaliste puisque les deux premières histoires sélectionnés témoignent de l'économie narrative en apparaissant comme « [...] oposades però complementàries³⁵ » auquel s'ajoute un troisième épisode qui concourt à créer une unité narrative : « Posteriorment, en part d'un altre relat, , hi trobo uns personatges que poden encaixar i creuar-se dins l'ambient i la moral dels altres dos seleccionats³⁶. » En écrivain de lumière, Ventura Pons redéfinit les contours de la forme cinématographique en introduisant sa propre lecture non seulement d'une œuvre mais d'une poétique spécifique d'un auteur.

Ce dernier ne cesse de repousser les limites comme en témoigne la reconfiguration narrative plus complexe élaborée à partir d'un texte littéraire initial. Le virage esthétique amorcée à partir de la première adaptation *El Perquè de tot plegat* de l'écrivain Quim Monzó fondée sur une approche minimaliste : « [...] una especie de friso minimalista³⁷ » joue un rôle déterminant dans la filmographie du réalisateur catalan. Elle amorce une esthétique spécifique ancrée dans le vivier littéraire en se prolongeant non seulement comme nous l'avons vu précédemment avec l'adaptation d'une autre œuvre de cet auteur *Mils cretins*, mais elle concourt à édifier au cours des années 1990 une œuvre tripartite. De cette façon, il reconfigure le matériau littéraire originel tel le sphinx renaissant de ses cendres en ajoutant deux adaptations théâtrales de Sergi Belbel *Carícies* et *Morir (o no)*, pour imposer ce critère esthétique dans cette première trilogie.

³³ « Icones russes », « Bombolles », « Gos que es llepa les ferides ».

³⁴ « Bungalow onze », « Unes dècimes », « Gos que es llepa les ferides », « No estem sols », « Icones russes », « Bombolles ».

³⁵ Ventura Pons, « *Animals ferits*. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/animals-ferits>, [page consultée le 12/08/2017].

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 118.

III. ... jusqu'aux entrailles du texte

1. Le renversement du rapport entre texte littéraire et cinématographique : quand la littérature fait appel au cinéma

La particularité des transpositions ponssiennes effectuées se remarque également dans la remise en question de ce procédé narratif qui ne se fait pas dans un seul sens en allant du cinéma vers la littérature. Dans *Anita no perd el tren*, l'intitulée même de l'œuvre témoigne de cette orientation nouvelle. Cette fiction est le résultat d'un travail de recreation permanente aussi bien dans sa conception littéraire que cinématographique. Ventura Pons prend le roman de Lluís Anton Baulenas, *Bones obres* comme fil conducteur du film. Tout au long du tournage, il nomme le long-métrage *Anita amorosa* mais cette fiction ne va cesser de changer d'intitulée aussi bien sur grand écran que sur le support livresque. Guidé par les conseils du dramaturge catalan Josep Maria Benet i Jornet avec qui le cinéaste a réalisé *Actrius* et sur laquelle nous avons porté notre attention précédemment, il décide de modifier le titre du film lors de la phase de montage :

El título con el que rodé la película era *Anita amorosa*, y me gustaba porque tenía cuatro "aes" [...] Pero cuando acabé la película Papito Benet me dijo que era un título muy blando. Y tanto insistió que decidí cambiarlo por la metáfora del tren que compartimos italianos y españoles. La parábola en inglés está en el barco³⁸.

Parallèlement, le roman n'est publié qu'en 2015 en langue catalane avec un titre différent, *La vostra Anita*. De ce fait, Ventura Pons rompt les conventions traditionnelles concernant les rapports établis entre le médium cinématographique et littéraire. La trajectoire de cette fiction remet en question la filiation supposée entre la littérature et le cinéma comme le souligne l'indication figurant sur la quatrième de couverture du roman : « Després de l'adaptació cinematogràfica de Ventura Pons³⁹. » Le romancier tente d'appeler son lecteur potentiel en prenant pour point de référence la production cinématographique initiale. De ce fait, le cinéma s'impose comme langage spécifique en contribuant à l'émergence d'une source littéraire publiée seulement en 2015, sous la forme d'un roman.

La revendication d'une position d'auteur-cinéaste qui rompt avec les conventions apparaît explicitement par les sollicitations formulées par des figures du monde littéraire pour passer sous sa plume. En ce sens, la complicité singulière reliant les deux champs artistiques ne peut être écartée lorsque nous mentionnons le cas de Lluís-Anton Baulenas qui a décidé de

³⁸ *Ibid.*, p. 181.

³⁹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p.160.

repousser les limites de la représentation en renouvelant l'expérience avec Ventura Pons. À la différence de la première adaptation dont le texte n'a été publié qu'ultérieurement, cette deuxième collaboration remet en question d'une autre manière le principe de circularité médiatique des œuvres. La remédiation formulée ne provient pas cette fois-ci de l'écrivain de lumière mais du propre romancier qui, une fois son œuvre achevée a décidé de convertir la substance littéraire en matière cinématographique :

Baulenas me la había enseñado hacía varios años, en una redacción diferente, con otro título pero con el mismo germen de la historia. Siguió trabajándola, work in progress, luego la leí en una nueva fase, que me volvió a parecer inacabada, pero muy atractiva. Después, él la reescribió y tomó la forma que finalmente tiene la novela y cuando la volví a leer pensé que la historia era muy potente, pero muy difícil de adaptar al cine⁴⁰.

Cette sollicitation témoigne du caractère spécifique du septième art qui n'est pas assujetti au carcan littéraire en déployant ses propres ressources. Le détachement opéré s'explique par le genre du texte initial. Ventura Pons reconnaît que le monologue originel a nécessité la mise en place d'une construction propre au septième art : « [...] en el libro se cuenta la historia a través de un monólogo interior y tuve que sintetizar y reordenar su complicada estructura para que los actos fueran más claros desde el punto de vista dramático con el fin de buscar los momentos álgidos⁴¹. »

La reconnaissance par le cinéaste de la « gran capacidad fabuladora⁴² » de cet écrivain lui a permis de répondre au projet médiatique complexe entrepris quelques années plus tard avec *A la deriva*. Le romancier a fait de nouvel appel à sa poétique pour concourir non seulement à une renaissance du texte littéraire à l'image de la production précédente mais d'achever une entreprise plus ample tel que le précise Ventura Pons :

Según él [Lluís-Anton Baulenas i Setó], esta narración cierra la trilogía iniciada con los dos textos anteriores que he llevado al cine [*Anita no perd el tren* et *Amor idiota*]. Baulenas, que es un amigo con el que comparto amplios criterios en campos que no son únicamente literarios, me había enseñado la historia de Anna y Giró en una redacción previa a la editada. Me gustó el germen del relato, pero, honestamente, no le vi la traslación cinematográfica⁴³.

Cette fiction affirme la capacité du cinéma à posséder les ressources nécessaires pour permettre une continuité artistique ainsi que le défend le romancier : « Baulenas insistió y me

⁴⁰ Ventura Pons « *Amor Idiota*. Notas del director. *Amor Idiota* », [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva---esp>, [page consultée le 13/01/2014].

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 179.

⁴³ Ventura Pons « *Amor Idiota*. Notas del director. », [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva---esp>, [page consultée le 12/11/2017].

pasó una escaleta para un posible guión de *Àrea de servei*⁴⁴. » Malgré les obstacles apparents, ce long métrage révèle la faculté du septième art à livrer bataille pour faire éclore son langage grâce au dialogue noué plutôt qu'à la séparation tangible entre les deux territoires que sont la littérature et le cinéma. Au-delà de cette adaptation, l'enjeu de cette entreprise concerne l'engagement du cinéaste à lutter contre le dépérissement de ce médium artistique dans notre société actuelle.

Le processus de remédiation proposé ne met pas en concurrence les deux formes artistiques mais insiste sur leurs relations dynamiques. Le rapport ne se construirait pas verticalement en plaçant la littérature en tant que principe régisseur de l'organe cinématographique mais sur un plan horizontal à l'image du rhizome, en ne répondant à aucune logique préétablie. Dans ce sillage, la trilogie cinématographique constituée concourt non seulement à faire éclore des œuvres littéraires mais à les régénérer en les transposant dans un autre langage.

2. La transformation de registre littéraire

Le respect d'une forme narrative apparente ne signifie pas pour autant une recherche de fidélité au texte source. La volonté de porter un nouveau regard ce qui invite à une redéfinition conceptuelle de l'ensemble de la matière originelle est clairement revendiqué ainsi que l'illustre *Carícies*. Même si le cinéaste reproduit le schéma narratif élaboré par l'auteur catalan, il se laisse gagner par la puissance créatrice comme le confirme María Isabel Martínez López : « respetar la estructura del texto teatral⁴⁵. » Il réutilise le dispositif narratif de Sergi Belbel qui lui-même s'était inspiré de *La Ronde* du dramaturge autrichien Arthur Schnitzler organisé en une dizaine de dialogues échangés entre un homme et une femme ayant une relation sexuelle. L'acte n'est pas mis en scène mais le spectateur assiste au jeu de séduction. La ronde se construit sur un principe répétitif, chacun des protagonistes a deux partenaires successifs et apparaît donc dans deux scènes consécutives : « El mecanisme demostratiu de *Carícies* és sempre idèntic, i es basa en la senzilla i rotunda habilitat per plantar l'objectiu en algun espai minúscul davant dos sers humans sotmesos a un accelerat

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ María del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, op. cit., p. 1042.

intercanvi de retrets⁴⁶. » La répétition des situations insiste sur la dimension minimaliste de cette fiction. Si nous nous focalisons sur *Carícies*, il convient de remarquer que Ventura Pons s'inscrit dans la lignée narrative du dramaturge dont la poétique se caractérise par un détachement de la forme ainsi que le laisse entendre le propre réalisateur :

No es una narración convencional de primer, segundo y tercer acto. En *Caricias* el tercer acto está implícito en el principio, el acto final. A los setenta minutos vuelve a empezar y todo esto a mí me divierte mucho. Todo este tipo de subversión narrativa me encanta, y que funciona, porque hay unas reglas narrativas, que son exposición, nudo y desenlace -en cualquier cosa. Y a mí me gusta cambiar el rollo, y en *Caricias* lo está así⁴⁷.

La perception singulière manifestée par l'auteur incite le réalisateur à proposer une écriture cinématographique qui se détourne des schémas préconçus en remettant en question le processus même de l'adaptation en tant que reproduction « fidèle » d'une œuvre initiale. La pièce dramatique de Sergi Belbel ne produit pas le même effet stylistique en s'achevant sur une tonalité tragique d'après María del Pilar Regidor Nieto : « [...] en el sentido de presentar unos personajes infelices que no encuentran salida para sus vidas, que viven de engaños, en un juego destructor que nos presenta personas desvalidas, sin esperanzas⁴⁸. » Ce sentiment concourt à interroger cette dernière sur le genre littéraire déployé en apparaissant dans un entre-deux : « [...] una pieza profunda, una TRAGEDIA MODERNA, y al mismo tiempo es un DRAMA ÍNTIMO, PSICOLÓGICO⁴⁹. » Le cinéaste se démarque de cette conception originelle pour apporter son propre regard ainsi que le met en évidence la fin du film en ne s'inscrivant pas sur la même dimension esthétique. Ventura Pons ne laisse pas entrevoir une issue tragique selon María Isabel Martínez López : « El título, *Caricias*, no es irónico pese a que predomine la agresividad en el texto, ya que es una búsqueda cuyo resultado se encuentra en este final.⁵⁰ » Même si le réalisateur élabore un drame dans la mesure où les personnages sont en conflit permanent, la souffrance provoquée ne prend pas racine : « No resulta tan impactante como la lectura neutral, fuerte, dura, TRÁGICA » comme en témoigne la lueur d'espoir apporté par le geste de tendresse tant espéré tout au long de la fiction intitulée *Carícies*, de l'un des personnages :

⁴⁶ Núria Bou, Xavier Pérez, « *Venturoses carícies* », Ventura Pons, [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/car-cies>, [page consultée le 13/01/2014].

⁴⁷ Verena Koppatz, *Von der Bühne auf die Leinwand : der katalanische Regisseur Ventura Pons im Medienwechsel*, Wien, Universität Wien, 2009, p.188.

⁴⁸ María del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, op. cit., p. 1043.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1144. Nous respectons la mise en forme en majuscules du texte source.

⁵⁰ María Isabel Martínez López, « *Caricias* en el cine » in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine*, op. cit., 2003, p.105.

En el texto (TRAGEDIA) el final quedaba abierto a la esperanza con una caricia [...] En la película (DRAMA) las imágenes transmiten lo que el texto de Belbel tenía escrito ya y esa ternura entre la madre y un chico que podría ser hijo está muy clara y muy conseguida. Ese final es claramente dramático, todo acaba mal, todos los personajes sufren, padecen, están atormentados, pero algo se puede conseguir todavía⁵¹.

L'écriture ponssienne s'éloigne du texte littéraire originel en apportant un nouvel éclairage qui concourt à faire de l'œuvre filmique un produit singulier. La nuance apportée par la reconfiguration de la matière initiale n'incite pas à mettre les deux formes artistiques en concurrence mais dans une relation complémentaire.

3. Le réagencement de l'instance figurative

La perspective d'une interaction permanente qui ne vise pas à mettre en concurrence mais enrichir aussi bien l'art théâtral que cinématographique est confirmée par le travail élaboré dans *Amic/amat*. L'éclosion du texte filmique qui est le fruit d'une collaboration étroite entre le cinéaste et Josep Maria Benet i Jornet auteur non seulement de la pièce de théâtre originelle, *Testament* mais du scénario, s'inscrit dans cette perspective. Contrairement à la pièce de théâtre originelle, l'oeuvre filmique fait apparaître deux personnages féminins ainsi que le révèle le cinéaste :

[...] introducir los personajes de las mujeres -Fanny y su hija Alba- porque la obra de teatro era sólo con los tres hombres y no aparecía nada más. Fanny y Alba marcan un contrapunto a la historia de Jaume y David. Benet peinó, limpió el diálogo, incluso demasiado, del texto original⁵².

L'enjeu de cette adaptation réside dans une reconsidération de la forme littéraire en adoptant un autre point de vue afin de créer une autre mise en tension narrative. C'est dans cette optique que le cinéaste fait dialoguer ces deux médiums artistiques.

La liberté narrative ne s'exprime pas uniquement sur la donnée générique mais s'inscrit sur d'autres éléments narratifs ainsi que le met en évidence le jeu récurrent opéré au niveau de la reconfiguration identitaire des personnages. Force est de constater que lorsque le cinéaste se livre à cette modalité transgressive, il introduit un ailleurs plus éloigné que celui énoncé préalablement. Si nous nous concentrons sur *Amor idiota*, nous remarquons que le cinéaste modifie non seulement la nationalité mais le lieu de résidence de Nicco, le meilleur ami du protagoniste : « En la novela el amigo de Pere-Lluc es italiano y en la película, argentino. » Ce choix concourt à insister sur la particularité du cinéma de recourir à une

⁵¹ María del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, op. cit., p. 1254.

⁵² Ventura Pons, « *Amic/Amat*. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/amic-amat>, [page consultée le 12/11/2017].

pluralité d'espaces géographiques distincts. L'association de deux territoires éloignés aspire également à donner force et vigueur au récit cinématographique pour garantir l'adhésion du spectateur :

Por otro lado, la distancia aumenta el sentido dramático. Si se me muere un amigo de Italia, coges un avión y vas inmediatamente. En cambio, si fallece en Argentina, te lo piensas dos veces porque todo se complica más. El amigo ausente es el elemento catártico.

D'autre part, la préférence d'allier la nationalité argentine au détriment de l'identité italienne initiale à la profession d'acteur témoigne de la volonté du réalisateur d'envisager la forme artistique non pas comme un transmetteur d'illusion mais un projecteur de la réalité artistique vécue tel qu'il le revendique : « [...] la realidad de correspondencia con los actores argentinos es ahora mucho más grande. Y me pareció que tendría una base realista más fuerte⁵³. » Cette modification fait écho à deux aspects. Ce choix insiste sur la relation spécifique nouée entre les deux pays qui souligne l'arrivée massive d'acteurs argentins en Espagne en 1976 suite à la mise en place de la dictature militaire puis de la crise économique survenue en 2001 :

El éxito de los actores argentinos en España es un fenómeno que parece imparable. Algunos lo achacarán a inevitables vaivenes del mercado, otros a las efímeras modas mediáticas. Pero, como coinciden en decir muchos profesionales, las razones de ese triunfo indiscutible se deben a tres armas imbatibles : sólida formación teatral, gran capacidad de trabajo ("En Argentina un actor sabe que su formación acaba a los 70 años, el día en que interpreta al Rey Lear o a Próspero, y no antes", dice el director y profesor Fernando Piernas), y algo tan intangible como el talento para seducir a la cámara⁵⁴.

Par cette modification, il met également en évidence sa connaissance issue de son expérience en tant que metteur en scène, de la particularité du jeu d'acteurs élaborée en Argentine. La reconfiguration de l'instance figurative ne cesse de prendre des formes diverses. Le personnage principal de *Morir (o no)* est scénariste ce qui fait écho à son travail effectué dans cette fiction en ayant rédigé le scénario. La charge affective est renforcée par la dimension autofictive telle que le définit Hendrik Van Gorp en tant que : « Variante de l'écriture autobiographique, qui tend à abolir la frontière entre la fiction et la non-fiction : des événements biographiques sont mêlés à des (ou déguisés en) données fictives et vice versa⁵⁵ » La confusion entre les deux territoires réel et fictif est accentuée par la situation tumultueuse qu'il subit dès le début du film en ayant un accident grave. Tout comme Ventura Pons, il est confronté à l'expérience de la mort qui est à l'origine comme nous l'avons évoqué

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Elsa Fernández Santos, « Actores argentinos, estrellas españolas », *El País*, 11/08/2002, [en ligne], URL : https://elpais.com/diario/2002/08/11/revistaverano/1029016801_850215.html, [page consultée le 19/09/2016].

⁵⁵ Hendrik Van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 54-55.

précédemment de l'adaptation de ce texte dramatique.

4. Le changement temporel

Le travail d'adaptation effectué se caractérise par un renouvellement permanent de cette approche narrative comme en témoigne le jeu opéré au niveau de la perception temporelle afin de proposer non seulement un regard singulier en actualisant certains référents narratifs mais d'ancrer le septième art dans la société dans laquelle il évolue. En ce sens, la modification temporelle opérée dans *Amor idiota* témoigne de cette particularité :

[...] Baulenas, sitúa la acción un año después de los Juegos Olímpicos y yo la he llevado al 2004, porque me parece que la desorientación del hombre contemporáneo, diez años más diez años menos, desgraciadamente, continúa siendo la misma. En el fondo las olimpiadas no dejaban de ser un decorado y los decorados muchas veces son efimeros, se destruyen como todo en la vida⁵⁶.

À la différence du romancier Lluís-Anton Baulenas, il transpose l'action dans une période plus actuelle afin de mettre en évidence l'influence persistante des instruments de contrôle à l'origine de la répression la chair.

5. La modulation spatiale

L'obsession ponssienne par rapport au travail d'adaptation n'est pas de procéder à une reproduction fidèle de l'œuvre source mais de s'inscrire dans une démarche réaliste dans la manière de concevoir l'effet de réel. Le changement de localité pour répondre à un respect d'authenticité ne porte pas uniquement sur le respect d'une évolution sociétale caractéristique du territoire espagnol mais d'une facette plus intime du réalisateur fortement liée au territoire catalan. C'est dans cette perspective que le cinéaste transforme le voyage touristique du personnage principal de *The Page turner* (1998) de David Leavitt de Rome à Barcelone dans *Food of love*. Ce point de vue est renforcé par les lieux caractéristiques de cette activité. Les protagonistes partent à la découverte de la ville en visitant les lieux canoniques. En ce sens, Paul et sa mère se rendent notamment à la basilique Sainte-Marie-de-la-Mer de Barcelone.

⁵⁶ Ventura Pons « *Amor Idiota*. Notas del director. Amor Idiota », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/amor-idiota>, [page consultée le 11/07/2017].



Figure 1. Ventura Pons, *Food of love*, 2011, 34 min 12 s.

Cette vision étrangère est confirmée par la récurrence d'espaces qui participent de cette pratique comme les restaurants ou l'hôtel. L'attrait pour cette ville ne se limite pas à une dimension strictement touristique comme le révèle le motif professionnel de la présence dans la capitale catalane d'un autre personnage de la fiction. Pianiste américain célèbre, Richard Kenington s'y rend pour donner un concert au Palais de la musique catalane donné par Lluís Domènech i Montaner en 1908. Fortement attaché à sa ville natale, Ventura Pons profite de cette adaptation diffusée en 2002 pour mettre à l'honneur un lieu reconnu comme un joyau emblématique de l'architecture moderniste par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (l'UNESCO) le 7 décembre 1997, le palais de la musique catalane étant reconnu comme : « [...] une construction exubérante à armature d'acier, pleine de lumière et d'espace, décorée par de nombreux grands artistes de l'époque⁵⁷. » Par ce procédé, il témoigne du rayonnement international de la capitale catalane.

La personnalisation de l'espace se manifeste plus particulièrement dans des œuvres dans lesquelles les auteurs se sont refusés à une spatialisation spécifique. C'est dans ce sillage que la transposition cinématographique ponssienne des contes de Quim Monzó donne lieu à ce que nous pourrions qualifier en employant un néologisme de « barcelonisation » comme

⁵⁷ Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture « Nouveaux sites inscrits sur la Liste du patrimoine mondial », 1997, [en ligne] URL : <https://whc.unesco.org/fr/actualites/180/>, [page consultée le 11/08/2017].

nous le précise Conxita Domènech : « una recuperación del espacio urbano de Barcelona⁵⁸. » Ventura Pons ne se contente pas de faire de la ville un décor. Elle devient un ressort fondamental du récit filmique sans pour autant être clairement identifiée : « La Barcelona de *El Perquè de tot plegat* no se nombraba. Pons esperará algunos años para tomar el nombre de la ciudad de Barcelona en uno de sus filmes. En 2007 aparecerá, con todas las letras, la ciudad : Barcelona⁵⁹. » Cette dimension narrative est intensifiée par l’extension du champ géographique mobilisé qui est révélateur non seulement de son importance d’un point de vue géographique mais narratif en figurant comme : « [...] el centro de algo mayor -a modo de “continente”- y ese continente mayor sería Cataluña⁶⁰. » Le dynamisme est renforcé par une perception générale qui ne se restreint pas exclusivement au centre urbain comme le dévoile la construction narrative déployée. Le cinéaste tel un explorateur nous plonge progressivement dans la jungle urbaine en débutant le long métrage dans un cadre montagneux ce qui n’est pas sans rappeler le massif de Montserrat situé dans la province barcelonaise.



Figure 2. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 01 min 09 s.

Cette localisation se reflète notamment lorsque le personnage se sépare de la pierre

⁵⁸ Conxita Domènech, « Una pedra parlanchina y un gnomu perverso », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, p. 244.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

qu'il a tenté de socialiser tout au long de l'épisode en la jetant depuis son balcon. La puissance du lancer amplifié par le son in du mouvement, propulse ce fragment rocheux à l'extérieur de ce territoire naturel. En ce sens, elle traverse les zones périphériques comme l'illustrent les plans d'ensemble sur lesquels apparaissent la Torre de de Collserola, les bretelles d'autoroutes symbole de la démarcation entre l'espace naturel et urbain. La pénétration progressive dans l'espace citadin se reflète à travers une vue panoramique sur la ville où nous pouvons distinguer les constructions urbaines tournées vers la mer.



Figure 3. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 05 min 42s



Figure 4. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 05 min 43 s.



Figure 5. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 05 min 44 s.



Figure 6. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 05 min 45 s.

Ce voyage inattendu la conduit jusqu'au centre de la ville ainsi que le met en évidence l'arrivée inespérée devant la Sagrada Familia, l'un des monuments les plus caractéristiques de la ville réalisée par l'un des pères du réaménagement urbanistique, Antoni Gaudí. Cette vision périphérique ne se restreint pas au critère « naturel » comme le révèle le neuvième épisode de

El Perquè de tot plegat. « Ego » se déroule sur les hauteurs de la ville comme le met en évidence le stationnement de la voiture du protagoniste offrant une vue panoramique nocturne de la ville. La richesse naturelle de la capitale catalane encadre l'ensemble de la fiction puisque la séquence de l'épilogue se déroule en pleine forêt.



Figure 7. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 01 h 22 min 20 s.

Le rapport à la nature est intimement lié aux racines catalanes puisque de nombreuses fêtes reposent sur cette symbolique. C'est le cas notamment lors de Noël, le 25 décembre en territoire catalan qui se différencie du reste de la péninsule qui le célèbre, le 6 décembre. L'arbre canonique présent dans les foyers pour cette occasion est un tronc d'arbre personnalisé appelé le « Tió de Nadal » qui apporte les cadeaux aux enfants. Ventura Pons ne se contente pas de cette appropriation spatiale tel que le souligne l'autre adaptation entreprise de cet écrivain. Dans *Mil cretins*, le réalisateur relie les trois parties de cette fiction au territoire barcelonais en répétant à trois reprises un plan général effectué depuis le massif de Collserola, une zone périphérique naturelle reconnue officiellement comme Parc Naturel par l'administration catalane⁶¹ une année auparavant la diffusion de cette fiction. Par cette

⁶¹ « El decreto 146/2010, de 19 de octubre, de declaración del Parque Natural de la Sierra de Collserola y de las reservas naturales parciales de la Font Gropa y de la Rierada-Can Balasc, es el que establece la creación de este

stratégie narrative, le cinéaste met à l'honneur cette ville qui lui est si chère.



Figure 8. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2011, 51 min 13 s.



Figure 9. Una vista del parque de Collserola. Joan Manuel Baliellas, « Una vista del parque de Collserola » 2009, El Mundo.

Ce marqueur géographique introduit par la poétique ponssienne est d'autant plus révélateur dans des productions dans lesquelles aucune mention ne figure en amont au sujet du référent littéraire. Si nous portons notre attention sur *Carícies* nous pouvons constater que Ventura Pons se livre à une réappropriation du texte dramatique en ancrant la fiction dans la capitale catalane. Les transitions sont révélatrices de ce virage esthétique puisque nous pouvons voir notamment la Place de Catalogne qui est l'un des lieux les plus emblématiques de l'activité urbaine telle que le reconnaît Pablo Fernández Christlieb : « [...] por extraño que parezca, la ciudad en general se construyó exclusivamente para tener plaza pública⁶². » Dans le prolongement de cette perspective, *Morir o (no)* se caractérise par des références explicites à l'espace urbain barcelonais. Cette particularité est explicitement attestée lorsque la projection de la vie future du motard devenu chef d'entreprise dans un bureau donne sur la place d'Espagne reconnaissable par les deux tours qui ne sont pas sans rappeler le campanile de Saint-Marc à Venise, érigées sur l'Avinguda de la Reina Maria Cristina. Cette marque spatiale est encore plus identifiable lorsque le réalisateur effectue un plan d'ensemble sur l'hôpital sur lequel se déroule la séquence dont le nom figure en lettres majuscules.

órgano . El Consejo Científico Asesor tiene por objetivo asesorar, a partir del conocimiento científico, el órgano gestor del Parque Natural sobre las actuaciones » Consorci del Parc Natural de la Serra de Collserola, [en ligne], URL : <http://www.bcnostenible.cat/es/web/punt/consorci-del-parc-natural-de-la-serra-de-collserola>, [page consultée le 12/09/2017].

⁶² Pablo Fernández Christlieb, *El Espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 9.



Figure 10. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 08 min 7 s.



Figure 11. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 08 min, 27 min 52 s.

De ce fait, le recours à l'adaptation ne conduit pas le cinéaste à restreindre sa liberté créatrice comme le manifeste les différents écarts élaborés.

Chapitre 2 : La double articulation du référent cinématographique

*Le vrai du cinématographe ne peut être le vrai du théâtre,
ni le vrai du roman, ni le vrai de la peinture.
(Ce que le cinématographe attrape avec ses moyens propres
ne peut être que ce que le théâtre, le roman, la peinture
attrapent avec leurs moyens propres)¹.*

L'importance octroyée à l'art théâtral apparaissant comme une force créatrice ne se limite pas au phénomène de transposition de la forme littéraire en images. La perception de la notion de théâtralité associée à une démarche intermédiaire s'articule sur un autre mode opératoire identifié comme une combinaison médiatique qui passe par la réappropriation du dispositif théâtral en tant que texte et représentation. C'est sur ce même mécanisme fondé sur l'alliance de ces deux moyens d'expression au sein d'un même médium ou de ces deux systèmes sémiotiques distincts que l'art cinématographique se construit. Ce processus est identifié dès l'époque Antique par Platon dans *La République*². C'est plus particulièrement au Livre III qu'il oppose le *logos* de la représentation des faits articulée selon trois modalités narratives ou *leixis*. Il distingue différents degrés en fonction de la présence du narrateur, c'est-à-dire la *diègesis* pure appelée haplè, la *diègesis* mimétique désignée comme *di mimêseôs* et la dimension mixte ou nommée *di' amphotérôn* qui associe les deux perspectives mentionnées précédemment. Même si Aristote nuance cette perspective, il reconnaît l'existence d'une pluralité de perceptions de la réalité. Celle-ci peut s'effacer au profit des personnages qui ne procéderont à aucun commentaire de leurs actions. En ce sens, le philosophe opte pour deux référents distincts. Le phénomène narratif constitutif de la *diègesis*, le dire s'oppose à l'imitation pure ou *mimêsis*, c'est-à-dire le montrer, caractéristique du référent théâtral qui implique la production à la fois d'un texte et d'une représentation.

À l'image du théâtre, le cinéma s'organise sur ce double référent en reposant à la fois sur une donnée textuelle et spectaculaire. Le septième art se fonde sur une matière textuelle aux propriétés littéraires sans pour autant se limiter à cette modalité représentative. Tout comme l'art théâtral, le cinéma ne peut se concevoir sans cette articulation qui passe par la mise en forme spectaculaire. La poétique cinématographique se réapproprie l'essence théâtrale en mobilisant ses deux aspects ainsi que le laisse entendre Jean-Luc Godard :

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 22.

² Platon, *La République. Livre III*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 48.

Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer ? À quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ? Quand j'écris un scénario, moi aussi j'ai envie de tout mettre sur le papier, mais je n'y arrive pas. Je ne suis pas écrivain. Faire un film, c'est superposer trois opérations : penser, tourner, monter. Tout ne peut pas être dans le scénario ; ou si tout y est, si déjà les gens pleurent ou rient en le lisant, il n'y a qu'à le faire imprimer et le vendre en librairie³.

En ce sens, le champ cinématographique s'inspire du signe théâtral en mobilisant deux sources textuelles. La duplicité sur lequel repose le septième art se prolonge dans la constitution même de l'effet de réel en mobilisant tant la dimension imitative, c'est-à-dire la *mimèsis* pure que le critère narratif de la *diègesis* pour permettre l'éclosion du récit cinématographique. Pour Gérard Genette, le récit apparaît comme un genre hybride puisqu'il convoque non seulement un narrateur mais présente une dimension mimétique lorsque la parole est transmise partiellement aux personnages. C'est sur cette relation complexe mise en évidence par les analyses narratologiques du référent littéraire que les théoriciens du cinéma se sont nourris pour appréhender le dispositif cinématographique. Cette duplicité réside dans le processus de monstration qui se conjugue à la donnée narrative élaborée lors de la phase d'enregistrement et de montage par le « grand imagier⁴ » pour reprendre les propos de Laffay. La perception poensienne de l'intimité est à lire à travers le prisme d'une mise en tension narrative permanente pour mettre en évidence la charge affective débordante. C'est sur ce ressort littéraire que le cinéaste nous fait pénétrer dans son univers comme nous éclaire Raphaël Baroni en insistant sur la fonction du procédé déployé :

[...] retarder l'exposition d'un élément du discours que le lecteur est conduit à attendre ou à anticiper avec impatience [...] La tension définit par conséquent les contours d'une intrigue en créant et en résolvant une instabilité qui se manifeste, phénoménologiquement parlant, par une tension, ou une incertitude, provisoirement entretenue dans le processus de la lecture linéaire⁵.

C'est dans cette dynamique que les théoriciens du cinéma se sont servis des analyses critiques réalisées dans le champ littéraire. Même si le septième art partage ce référent commun avec l'art théâtral en tant qu'imitation comme le met en évidence André Gaudreault à travers le concept de « monstration⁶ » il ne peut se concevoir uniquement sous cet angle. Le théoricien remet en question les fondements platoniciens de la *mimèsis* et de la *diègesis* pour concevoir la narrativité proprement filmique envisagée comme la fusion de deux modalités

³ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 225.

⁴ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 71.

⁵ Raphaël Baroni, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », in *Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004* [en ligne], URL : <http://www.vox-poetica.org> [page consulté le 01/12/2016].

⁶ « [...] ce mode, dont la principale manifestation reste la représentation théâtrale et que Platon nomme la *mimèsis* (imitation) » André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, 1988, cité dans André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 25.

communicationnelles, la monstration et la narration, qui s'est affirmée progressivement. Le cinéma primitif celui « des premiers temps » se fonde sur le principe de monstration laisse place à une perspective moderne axée sur la narration. L'émergence du discours cinématographique passe nécessairement par la construction de cette articulation qui est à l'origine d'une double naissance pour reprendre la pensée d'André Gaudreault et Philippe Marion. Ce glissement s'inscrit dans la lignée ricœurienne qui envisage le récit cinématographique comme un « changement d'espèce narrative⁷. » Il s'agit du passage du cinématographe envisagé comme le résultat d'un progrès technique, au cinéma en tant que pratique médiatique. Cette métamorphose se caractérise par l'assemblage du référent théâtral caractérisé par le principe de coprésence et d'exposition frontale du jeu des acteurs aux spectateurs à la narrativité. Il convient de s'intéresser plus précisément à ce système de correspondance entre art figuratif et narratif pour permettre « l'impression de réalité au cinéma⁸ » dans l'oeuvre ponssienne.

Le cœur de la représentation se fonde sur le dépassement des frontières, le franchissement d'un seuil rendu possible par une mise en tension narrative permanente. La curiosité suscitée par une représentation partielle, fragmentée, morcelée de l'intrigue et le suspense, concourant à retarder la réponse jusqu'à la laisser en pointillé, à la marge sont les ingrédients de l'éclosion du récit cinématographique. Ventura Pons se saisit de la caméra comme un écrivain avec sa plume pour se lancer dans la lignée des auteurs-cinéastes à la mobilisation de l'univers du septième art comme « [...] forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui dans l'essai ou le roman⁹. » La puissance narrative se logeant dans son œuvre nous incite à procéder à une analyse archéologique de la notion narrative ce qui va nous conduire sur les chemins de la narrativité littéraire.

I. Rapports : histoire, récit, narration au cinéma

1. L'émergence de la notion de récit

⁷ Paul Ricœur, *Du littéraire au filmique*, Paris, Éditions Nathan Armand Colin, 1999, p.13.

⁸ Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 166-167, 1965, p. 76.

⁹ Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, op. cit., p. 325.

Dans son acception générale, le récit présente un ensemble de faits ou d'événements qui résulte d'une action entreprise par des individus. Aristote dans *La Poétique* considérée comme : le « [...] premier ouvrage entièrement consacré à la “théorie littéraire”¹⁰ » insiste sur l'implication humaine dans le processus actanciel dans la mise en forme de la réalité : « [...] représentation (mimésis) à l'aide du langage¹¹. » L'analyse de la construction du récit reposant sur une pluralité de signes a donné naissance à la narratologie comme le précise Jean-Michel Adam :

La narratologie peut être définie comme une branche de la science générale des signes – la sémiologie- qui s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes. Ceci la rattache à l'analyse de discours et à la linguistique textuelle qui distingue les types de textes (argumentatif, explicatif, descriptif, narratif, etc.) des types de discours où ils se trouvent actualisés et mêlés (romans, films, bandes dessinées, photoromans, faits divers, publicité, histoires drôles, etc.)¹².

En ce sens, le corps devient le support sur lequel se mettent en place des « *stratégies discursives*¹³. » Envisagée dans un premier temps dans le champ littéraire, le fait narratif ne s'étend pas seulement à ce domaine en recouvrant une pluralité de formes :

[...] la narrativité ne dépend pas du support figuratif. Une séquence d'images (fixes ou mobiles) un mélange images-texte (bande dessinée, publicité), un texte écrit ou encore un message oral inséré dans une conversation peuvent également raconter. Il convient donc d'abandonner le niveau apparent de la mise en forme verbale et/ou iconique, le niveau de la manifestation, pour situer la notion de récit à un niveau plus global et plus abstrait que l'on définira comme le type textuel¹⁴.

C'est en ce sens que le récit littéraire et filmique entretient des rapports similaires dans la manière de représenter l'effet de réel. Cette spécificité repose sur la conjugaison de deux niveaux temporels : « Pour devenir un récit, un événement doit être raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire¹⁵. » Cette juxtaposition sous-entend une double dimension du récit comme le fait remarquer le linguistique Louis Mink en identifiant dans l'activité narrative non seulement un aspect chronologique mais ce qu'il désigne sous le terme de processus « configurationnel » qui va être repris par Paul Ricœur dans son étude portant sur le récit historique :

Contrairement à l'idée qu'un récit est lié à l'ordre purement chronologique des événements,

¹⁰ Tzvetan Todorov, Jean-Marie Schaeffer, « Poétique, rhétorique, herméneutique », in *Encyclopedia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/biblelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/poetique/> [page consultée le 12/12/2016].

¹¹ *Ibid.*

¹² Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 4.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

je dirais que tout récit combine, dans des proportions variées, deux dimensions, l'une chronologique, l'autre non chronologique. [...] L'art de raconter et sa contre-partie l'art de suivre une histoire exigent que nous puissions tirer une configuration d'une succession. Cette opération "configurationnelle", pour employer une expression de Louis O. Mink, constitue la seconde dimension de l'activité narrative¹⁶.

Le philosophe français dissocie la mise en place de l'intrigue présentant un aspect « épisodique » à la nécessité d'un niveau organisationnel permettant l'enchaînement fluide des événements narrés : « [...] l'art de raconter, ainsi que sa contrepartie, l'art de suivre une histoire, requiert par conséquent que nous soyons capables de dégager une configuration d'une succession¹⁷. » Le rôle de cette seconde dimension ou processus « configurationnel » dans l'activité narrative participe de l'unité de sens du récit : « La dimension sémantique globale est représentée par ce qu'on appelle la macro-structure sémantique ou, plus simplement, le thème global d'un énoncé¹⁸. » L'enjeu de l'art narratif réside dans la relation construite entre une histoire et son narrateur. L'aspect schématique que recouvre la narration a particulièrement préoccupé les formalistes russes permettant d'enrichir la narratologie contemporaine.

Dans son article « Thématique » publié en 1925 dans *Théorie de la littérature (Poétique)*, Boris Tomachevski dissocie plusieurs conditions dans la construction d'un récit. Il indique l'importance de la sélection d'un thème ou d'« une macro-structure sémantique » qui permet l'organisation du fait narratif en « sous-thèmes locaux ». Cette division concourt à l'émergence de petites unités appelées « motifs ». Parallèlement, dans *Morphologie du conte* (1928) fondée sur l'analyse des contes merveilleux traditionnels russes, Vladimir Propp renouvelle la notion de personnage en portant son attention sur ce qu'il désigne comme sa fonction. La focalisation sur l'unité de sens l'amène à déterminer trente-et-un aspects : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue¹⁹. » Ces fonctions peuvent se conjuguer entre elles ce qui concourt à l'éclosion de séquences qui s'organisent en trois catégories. Il distingue la dimension fondée sur la succession, de celle structurée autour du procédé d'enchâssement et celle constituée sur le processus d'entrelacement. Il termine son analyse en insistant sur le caractère partiel des fonctions. Elles ne peuvent être réalisées que par une certaine catégorie

¹⁶ Paul Ricœur, « L'Éclipse de l'événement dans l'historiographie française moderne », in David Carr, William Dray (al.), *La Philosophie de l'histoire et la pratique historique aujourd'hui*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, n. 23, 1980, p. 167.

¹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 130.

¹⁸ Jean-Michel Adam, « Le Texte et ses composantes », in *Semen*, 1993, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/biblelec.univ-lyon2.fr/semen/4341>, [page consultée le 11/ 12/ 2017].

¹⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1965, p. 31.

de personnages ce qui restreint le nombre d'actants en sept archétypes dont chacune des catégories présente des « sphères d'actions » spécifiques. L'apport des formalistes a eu un impact décisif sur la narratologie en introduisant la démarche structurale : « [...] l'entreprise proppienne demeurera fondatrice en narratologie par le questionnement nouveau auquel elle a soumis le récit²⁰. » Cet impact fait écho notamment à la perception narrative du sémiologue Roland Barthes :

Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des "étages", projeter les enchaînements horizontaux du "fil" narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre²¹.

La réflexion portée concernant l'étude d'un point de vue théorique du récit narratif littéraire a servi de support au développement d'une narratologie cinématographique.

2. Du récit littéraire au filmique

L'intérêt porté concernant les relations tissées entre le récit, l'histoire et la narration dans le champ cinématographique sont également réactualisées. À la différence de l'histoire envisagée d'un point de vue littéraire, la notion désigne l'ensemble des événements énoncés tandis que la diégèse renvoie à la dimension fictionnelle préalable au film. Introduite dans les années 1940 par Étienne Souriau, la diégèse terme issu du grec *diégesis* renvoie à l'espace fictionnel. Néanmoins cette acception première est à nuancer dans l'espace filmique. À la différence de la source littéraire fédérée autour d'un référent d'ordre linguistique, la diégèse envisagée dans l'univers du septième art ouvre la voie à de nouveaux champs créatifs qui s'explique par sa structure :

La *diegesis*, chez Aristote et chez Platon, était avec la *mimesis*, une des modalités de la *lexis*, c'est-à-dire une des façons, parmi d'autres, de présenter la fiction, une certaine technique de la narration. Le sens moderne de " diégèse " est légèrement différent de celui d'origine. La diégèse est d'abord l'histoire comprise comme le pseudo-monde comme univers fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité. [...] Aussi peut-on parler d'univers diégétique qui comprend aussi bien la série des actions, leur cadre supposé (qu'il soit géographique, historique ou social) que l'ambiance des sentiments et des motivations dans laquelle elles surgissent. [...] Cet univers a un statut ambigu : il est à la fois ce qu'engendre l'histoire et ce sur quoi elle s'appuie, ce à quoi elle renvoie. [...] la diégèse ne relève pas du

²⁰ Christian Vandendorpe, *Apprendre à lire des fables. Une approche sémiocognitive*, Montréal, Éditions Préambule Balzac, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 21.

²¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits. » *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n. 8, 1966. p. 5, [en ligne], URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113, [page consultée le 11/01/2016].

producteur du récit ou du texte, mais bien de l'interaction entre le récit et le lecteur²².

Enveloppé dans un ensemble de sons et d'images, l'univers diégétique élaboré prend la forme d'un discours à part entière en impliquant aussi bien le spectateur que l'énonciateur. La difficulté à déterminer les indicateurs énonciatifs et narratifs est au cœur des analyses théoriques cinématographiques comme l'illustre Dominique Château en faveur d'une généralisation de la notion d'énonciation en insistant sur l'embrasement de significations qu'elle présuppose :

[...] un sens faible quand il s'agit de considérer que tout phénomène de communication nécessite la mise en place d'un dispositif qui, inscrivant le message dans le procès qui le communique, inscrit aussi dans le message les conditions de sa communication (émission, transmission, réception) ; un sens fort quand il s'agit de considérer que ces conditions de communication inscrites dans le message existent à l'état de marques explicites et spécifiques²³.

Cette tendance s'éloigne de la vision de Francesco Casetti qui témoigne de son impossibilité à la déterminer en l'envisageant comme : « [...] des possibilités expressives offertes par le cinéma pour donner corps et consistance à un film²⁴. » L'introduction de la position structuraliste dans la manière d'analyser le discours narratif littéraire comme nous l'avons évoqué précédemment, prend son envol avec les travaux narratologiques de Gérard Genette qui procède à une différenciation entre le récit c'est-à-dire « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même », et l'histoire perçue comme le « signifié ou contenu narratif » et la narration : « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place²⁵. » En conjuguant des images et des sons, les rapports sont inversés au cinéma :

L'*histoire*, c'est la succession d'événements telle que le spectateur est capable de la reconstituer à la fin du film (l'équivalent dans le domaine narratif, du signifié). Le *récit*, c'est l'énoncé narratif (l'équivalent du signifiant), le film en tant qu'il raconte une histoire, et la façon de raconter l'histoire²⁶.

Le rapport entre l'histoire, le récit et la narration nous conduit à porter notre attention sur une double dimension ce qui renvoie à la temporalité et les éléments permettant à l'expression du fait narratif. Dans ce premier niveau, la modulation temporelle dépend de

²² Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, (al.), *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, 1983, pp. 80-81.

²³ Dominique Château, « Diégèse et Énonciation », in Jean-Paul Simon et Marc Vernet, *Communications Énonciation et cinéma*, n.38, 1983, p. 121.

²⁴ Francesco Casetti, « Les Yeux dans les yeux », in Jean-Paul Simon et Marc Vernet, *Communications Énonciation et cinéma*, op. cit., p.80.

²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 72.

²⁶ Yannick Mouren, *Le Flash-back : Analyse et Histoire*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 3.

l'ordre qui est l'axe sur lequel s'organise les événements du récit, de la durée concernant la vitesse d'enchaînement des événements et de la fréquence si certaines actions narratives sont répétées. Le dernier aspect fait écho à la transmission de la narration à travers un mode et un degré spécifique. Ce détachement procède d'une distinction entre la voix narrative, l'instance en charge de raconter le récit et le mode, celle qui concerne la vision du fait narratif. L'intérêt porté à l'acte narratif élément fondamental dans l'écriture filmique, nous conduit à mettre en évidence l'importance de la narratologie littéraire en particulier genettienne pour concevoir la narrativité filmique. De ce fait, nous procéderons à l'analyse des niveaux et modes narratifs avant de procéder à l'étude du temps.

II. Une écriture générique multiple

1. Une composition fictionnelle perméable

À l'image de la dimension littéraire qui embrasse une multitude de formes génériques, Ventura Pons reproduit le même schéma ainsi que le laisse entendre la théoricienne Raphaëlle Moine : « Au cinéma, les justifications des différentes catégories génériques sont aussi variées que celles invoquées pour distinguer les genres littéraires²⁷. » Cependant, la catégorisation élaborée est relativement perméable : « [...] extrêmement variable, ce qui se traduit à la fois dans la compréhension du genre (ses critères de définition) et dans son extension (le nombre de film qu'on peut lui rapporter) ²⁸. » Les travaux cinématographiques sémiotiques de Christian Metz s'inscrivent dans cette démarche littéraire : « La "spécificité" du cinéma, c'est la présence d'un langage qui veut se faire art au cœur d'un art qui veut se faire langage²⁹. » Cette revendication se reflète dans l'approche cinématographique ponssienne dès la première production.

L'approche documentaire effectuée insiste sur cette volonté de concevoir la forme générique comme une catégorie mixte en ne se limitant pas à une construction strictement informative mais en déployant la dimension expressive de l'objet représenté. La spécificité de la poétique ponssienne réside dans sa faculté à ne se restreindre ni à une catégorie déterminée ni à suivre une classification conventionnelle. En ce sens, le réalisateur s'attache à révéler sa

²⁷ Raphaël Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, (2002) 2008, p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma, op. cit.*, p. 53.

capacité créative en proposant une variété de formes. Il débute sa carrière cinématographique en abordant le film documentaire à travers le prisme d'un personnage singulier révélateur du processus de la nouvelle ère politique amorcée par l'Espagne à la mort du dictateur Francisco Franco. *Ocaña, retrat intermitten*, se propose de s'interroger sur la production de l'effet de réel en nous plongeant dans l'intimité de l'artiste. La partie extérieure que supposerait le terme pictural de « portrait » laisse place en réalité à une représentation intime dynamique entrelacée de séquences performatives : « [...] un retrato a cámara que apareciera cortado intermitentemente con la “provocación de la memoria” reconstruida a través del travestismo, el teatro en la calle³⁰. » Cette perception novatrice lui vaut une sélection dans la catégorie « Un certain regard » au festival de Cannes en 1978. L'écriture cinématographique documentaire ne cesse d'apparaître dans la filmographie du cinéaste. Si nous portons notre attention sur ce référent artistique, force est de constater que Ventura Pons s'efforce perpétuellement de proposer systématiquement une conception différente. En date de parution de ce travail, nous en comptabilisons cinq réalisations supplémentaires : *El Gran gato*, *Ignasi M.*, *Colita*, *Cola*, *Colassa (Oda a Barcelona)*, *Universal i Faron* et *Univers(o) Pecanins*. L'ensemble de ces œuvres sont intimement reliées non seulement au réalisateur mais au territoire catalan. Malgré cet aspect récurrent, il ne cesse de se renouveler en entremêlant les différentes périodes historiques et points de vues. Le dernier long métrage traduit spécifiquement cette démarche en regroupant des personnages issus du patrimoine culturel catalan bien inexploré jusqu'à présent comme le reflètent le présentateur et humoriste Carles Flavià, le chanteur Jaume Sisa, ou des personnalités qui ont fait l'objet d'une fiction comme le manifeste l'affiche du long métrage. À travers une forme circulaire, le cinéaste réunit le musicien Gato Pérez évoqué dans *El Gran gato*, l'artiste-peintre mentionné précédemment Ocaña et Pepe Rubianes apparu dans le dernier épisode de *El Perquè de tot plegat*. La revendication d'une démarche documentaire empreinte de subjectivité atteint son paroxysme lorsque le réalisateur décide de réaliser des biopics, en évoquant sous la forme dramatique, une figure historique. C'est le cas notamment lorsqu'il fait le choix de diffuser sur petit écran la coproduction d'une chaîne catalane TV3 avec la société de Ventura Pons, *Els films de las ramblas*, *Un berenar a Ginebra* qui est consacré à la célèbre écrivaine catalane exilée au cours de la dictature Mercè Rodoreda. C'est en s'appuyant sur les écrits du critique et éditeur Josep Maria Castellet que le cinéaste décide de nous dévoiler les dernières années de sa vie. Le mélange de l'histoire intime de l'artiste avec la situation répressive persistante ce qui

³⁰ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., pp. 40-41.

s'éloigne de la perception historique ricoeurienne. Cette perspective refait surface plus récemment dans la mesure où *Miss Dalí* nous plonge dans l'histoire intime du peintre Salvador Dalí à travers le regard de la sœur de l'artiste.

2. De l'héritage dramatique à la composition cinématographique

Nous constatons que le cinéaste s'appuie sur l'essence théâtrale pour produire son œuvre cinématographique en usant des deux genres canoniques de l'art dramatique que sont la comédie et le drame : « [...] ces deux genres sont désignés par leur appartenance à un type dramatique : le cinéma hérite donc d'une longue tradition théâtrale où ils se sont définis, développés, métamorphosés³¹. » De ce fait, Ventura Pons se plaît à faire de l'imprécision générique le ressort fondamental de sa poétique puisqu'il privilégie des formes caractéristiques de cette approximation. Dans ce sillage, il explore la richesse de la comédie, genre décrié par la pensée aristotélicienne comme l'illustre le cycle de comédies populaires réalisées dans un premier temps entre 1980 et 1990³², avant de renouer avec cette forme de façon plus épisodique au cours des années 2000 comme en témoignent notamment les dernières productions : *Any de Gràcia* (2011), *Oh, quina joia !* (2015), *Sabates grosses* (2017). *Putxa misèria !* est à rapprocher du cinéma quinqué qui renvoie à la période de crise vécue au cours de la Transition :

El cine quinqué se articula según una serie de episodios. Los trances característicos del género son todas causas o consecuencias del acto delictivo : delito, fuga, relajo, consumo de sustancias, captura. Los actos delictivos suelen desgranarse en espiral [...] como si cada minuto de la película que pasara, se fuera liando más gorda³³.

De ce fait, le long métrage proposé met en scène deux personnages en difficulté sociale et économique comme le manifeste le langage vulgaire utilisé. L'inétanchéité génériques est au cœur de son écriture puisqu'il entremêle plusieurs catégories comme le reflète *El Perquè de tot plegat* en mélangeant la comédie au registre fantastique par l'insertion de deux épisodes qui mettent les protagonistes au contact de phénomènes étranges. *Animals ferits* peut être lu à travers le prisme d'une alliance entre le genre comique et tragique selon les propos du cinéaste :

³¹ Raphaël Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 23.

³² *El Vicari d'Olot* (1981), *Què t'hi juegues Mari Pili ?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991), *Rosita, please !* (1993).

³³ Amanda Cuesta, Mery Cuesta, *Quinqués dels 80 : cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Diputació de Barcelona / CCCB, 2009, p. 69.

Animals Ferits la proposta intencionada és la tragicomèdia, un gènere que m'estimo molt i on el joc consisteix a acompanyar l'espectador en un viatge que va del somriure al plor – i per això aquest punt d'atenció a partir de la musicalitat – on es reconegui una cosa tan consubstancial com és l'afectivitat que tots necessitem³⁴.

L'hybridité générique s'étend à d'autres configurations comme en témoignent la production prolifique de comédies dramatiques. Si nous poursuivons notre analyse, il convient de remarquer que Ventura Pons s'attache à s'approprier la dimension dramatique dont l'essor traduit notamment cette confusion générique :

[...] le drame, né au XVIIIème siècle comme genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie, finit après deux siècles de mutations et de reformulation par caractériser de façon assez lâche au théâtre à la fin du XIXème siècle toute pièce, au ton grave, dont l'action consiste en affrontement violents et pathétiques entre des personnages inscrits dans un cadre historique ou social déterminé. La dénomination passe ensuite au cinéma où elle permet dans les premiers temps à classer les films qui ne sont ni des documentaires ni des comédies avant de couvrir ensuite un champ encore très large, si vaste qu'il est nécessaire de préciser la nature du drame (romantique, historique, psychologique, social...)³⁵.

La forme dramatique est également explorée par le cinéaste comme l'attestent les adaptations du répertoire théâtral réalisées comme *Actrius*, *Carícies*, *Amic/amat*, *Morir (o no)*. L'élaboration cinématographique élaborée par Ventura Pons ne cesse de repousser les frontières du langage cinématographique en passant de l'adaptation d'un texte littéraire initial à l'ensemble des formes génériques. Au-delà de l'apparente idée d'une conception irrégulière produite par cette conception hybride vise à construire une poétique propre qui vise à remettre en question les fondements mêmes de la représentation cinématographique en imposant une dimension proprement cinématographique qui passe par une sensorialité singulière comme nous allons le voir. C'est dans cette optique nous adoptons une démarche qui ne se borne à aucun genre cinématographique afin de mettre en évidence la particularité de cette conception cinématographique si singulière.

III. Une modalité narrative complexe

Avant de revenir plus précisément sur la manière dont le cinéaste met en place une organisation narrative spécifique, il convient de revenir plus précisément sur quelques aspects conceptuels afin de saisir la particularité du récit cinématographique. Gérard Genette dissocie

³⁴ Ventura Pons, « *Animals ferits*. Notas del director. » [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/animals-ferits>, [page consultée le 11/09/2017].

³⁵ Raphaël Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 23.

un narrateur extradiegétique, extérieur au monde de la diégèse, à un narrateur intradiégétique évoluant au sein même de l'univers diégétique : « [...] les uns sont dedans (dans le récit, s'entend) et les autres dehors³⁶. » Dans ce premier niveau, la narration est prise en charge par des : « [...] narrateurs-auteurs, et comme tels, ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi³⁷. » Ils se distinguent des personnages qui prennent en charge la narration à l'intérieur de la diégèse : « [...] [il] est déjà, avant d'ouvrir la bouche, personnage dans un récit qui n'est pas le sien³⁸. » La mise en forme de l'instance narrative dépend du choix effectué entre une position hétérodiégétique ou homodiégétique. Selon l'approche narratologique genettienne, le narrateur peut prendre en charge la conduction du récit ou s'en affranchir par l'intermédiaire d'un autre narrateur : « [...] faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire³⁹. » Par conséquent, le récit hétérodiégétique regroupant « [...] toute narration qui n'est pas (qui n'a pas, ou feint de n'avoir pas lieu d'être) à la première personne⁴⁰ » se différencie de la catégorie homodiégétique nécessitant qu'« [...] [un] ego y figure comme personnage⁴¹. » Ces profils de narrateurs n'apparaissent pas nécessairement tout au long de la fiction : « [...] s'effacent momentanément comme personnages, nous savons qu'ils appartiennent à l'univers diégétique de leur récit, et qu'ils réapparaîtront tôt ou tard⁴². » La position homodiégétique peut être « autodiégétique⁴³ » ce qui signifie que le personnage-narrateur évoque sa propre réalité ce qui signifie il devient alors « narrateur-protagoniste⁴⁴ ». Le théoricien envisage une deuxième possibilité plus passive apparaît sous la forme d'un « narrateur-témoin⁴⁵ », ou comme nous le précise Jean-Marc Limoges⁴⁶ peut-être considéré comme « allodiégétique » si l'on se réfère à la terminologie de Luc Herman et Bart Vervaeck⁴⁷.

La conception genettienne dans le champ littéraire a permis d'introduire une grille de lecture générale qui n'a cependant pas abouti au même résultat concernant le texte filmique

³⁶ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 238.

³⁷ *Ibid.*, p. 239.

³⁸ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 56.

³⁹ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 252.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit.*, pp. 92-93.

⁴² *Ibid.*, p. 253.

⁴³ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 253.

⁴⁴ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, 253.

⁴⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit.*, p. 69.

⁴⁶ Jean-Marc Limoges, « De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma », in *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n. 25, 2013, pp. 1-30.

⁴⁷ Luc Herman, Bart Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, Frontiers of Narrative, 2005, p. 84.

présentant un dispositif spécifique comme nous le précise André Gaudereault : « Le récit cinématographique se soutient donc par une sorte de trame logique *sous-jacente*, entendez une suite qui est parente du discours⁴⁸. » Le caractère polyphonique du septième art participe d'une approche singulière dans la construction de la narrativité cinématographique. La production du film narratif ne peut se concevoir sans une attention portée à l'entremetteur permettant de relayer la production à l'écran comme nous l'indique Charles Tesson :

Le narrateur, l'instance narrative sont au cœur de la distinction entre roman et théâtre au cinéma. Le développement du langage cinématographique s'est fait parallèlement à l'élaboration de cette instance, afin qu'une histoire soit racontée sans que le principe du théâtre en soit l'unique acteur⁴⁹.

La particularité de la narrativité filmique repose sur la présence d'une double narration : « [...] le récit divisé entre un au-delà (la transparence, la mimesis absolue) et un en-deçà (le regard)⁵⁰ » dont la complexité est telle que certains identifient une pluralité de niveaux narratifs. À la différence de la théorie littéraire, le récit filmique mobilise plusieurs agents pour concourir à l'élaboration de l'acte narratif.

L'instance narratrice au cinéma désigné le « grand imagier⁵¹ » par Albert Laffay ou encore le « foyer⁵² » d'après Christian Metz articule le savoir du récit en mobilisant trois aspects : le montrer, le dire et l'entendre. Pour permettre l'éclosion du film narratif, trois « sous-instances énonciatives » sont sollicitées ainsi que le confirme Jean-Marc Limoges en évoquant : « la double (la triple ?) narration au cinéma⁵³. » La figure du « monstateur » se différencie du « narrateur⁵⁴ » en charge de la narration. Enfin le partiteur prend en charge la narration musicale sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Si nous nous concentrons sur la figure du narrateur dans le récit filmique, plusieurs degrés apparaissent ce qui met en évidence sa dimension complexe. La narrativité cinématographique se structure autour d'un « monstateur profilmique⁵⁵ » responsable de la mise en scène et d'un « monstateur filmographique⁵⁶ » mettant en place le cadre. Ces deux instances sont soumises à un « méga-

⁴⁸ André Gaudereault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op.cit., p.119.

⁴⁹ Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits cahiers », 2007, p. 59.

⁵⁰ François Jost, *L'Œil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 17.

⁵¹ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 71.

⁵² Christian Metz, « Le Signifiant imaginaire », in *Communications*, 23, 1975, p. 34.

⁵³ Jean-Marc Limoges, « De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma », in *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, op. cit., p.4.

⁵⁴ André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 124.

⁵⁵ André Gardies, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999, p. 87.

⁵⁶ *Ibid.*

monstrateur⁵⁷. » À ce premier niveau narratif s'ajoute le « narrateur filmographique⁵⁸ » celui qui dirige le montage pour permettre l'éclosion du film. Par conséquent, le récit filmique nécessite non seulement la réalisation de photogrammes, résultat de la phase de monstration mais de plans, reflets du travail narratif. Au-dessus du méga-monstrateur filmique et du narrateur filmographique apparaît le « méga-narrateur filmique⁵⁹ » nommé également « narrator⁶⁰ » ou pour reprendre la terminologie d'Albert Laffay à travers la notion de « grand imagier » ou « maître de cérémonies ⁶¹. » Il concourt à l'unité générale de la fiction en ayant : « [...] [une] présence virtuelle cachée derrière tous les films ». Cette figure énonciative prend la forme d'un « personnage fictif et invisible⁶² » qui renvoie à une position extradiégétique-hétérodiégétique. Néanmoins ce dernier peut transmettre la narration à un narrateur délégué qui pourra moduler son implication. François Jost énonce deux catégories en dissociant le narrateur implicite du narrateur explicite : « [...] [le] locuteur premier, le narrateur implicite, c'est celui qui "parle" cinéma au moyen des images et des sons ; le narrateur explicite lui ne raconte qu'avec des mots⁶³. » D'autres s'éloignent de ce processus de catégorisation du processus narratif, Christian Metz élargit la terminologie genettienne en ayant recours au principe d'énonciation désigné comme : « [...] l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte⁶⁴ » et de spectateur pour qualifier la production et la réception de l'œuvre. Francesco Casetti reverse cette classification en revendiquant une autre conception de l'instance narrative :

L'énonciation (qu'on la considère comme une instance de médiation qui assure le passage d'une virtualité à une réalisation, ou bien encore, comme un acte linguistique qui assure la production d'un discours) ne se donne à voir que dans l'énoncé qui la présuppose (dans l'énoncé, c'est-à-dire dans le film ou dans la séquence, ou dans le cadrage)⁶⁵.

La critique cinématographique n'a donc pas proposé une formulation unanime ce qui reflète la complexité dans le champ cinématographique du processus narratif comme nous l'indiquent André Gaudreault et François Jost :

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Albert Laffay, *Logique du Cinéma*, Masson, Paris, 1964, p. 71.

⁶² *Ibid.*, p. 21

⁶³ André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique. Cinéma et Récit II*, Paris, Nathan, 1990, p. 48.

⁶⁴ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Esthétique », 1991, p. 20.

⁶⁵ Francesco Casetti, « Les Yeux dans les yeux », in Jean-Paul Simon et Marc Vernet, in *Communications Énonciation et cinéma*, op. cit., p.81.

Depuis quelques années, le débat est largement terminologique. Chacun propose des termes [...] dans l'espoir de faire avancer les idées et de mieux parler de l'objet qui nous préoccupe : le film, le récit cinématographique, etc. Ces débats se font dans l'illusion d'un consensus⁶⁶.

Ils reprennent une perspective sémiolinguistique, pour envisager le rapport entre les personnages et l'instance narratrice dans l'espace cinématographique sur deux niveaux. Ils identifient un premier niveau situé à l'intérieur du film qui est à l'origine de la mise en place de l'énonciation définie comme : « [...] [les] traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé⁶⁷ » afin de permettre l'éclosion du récit. L'énonciation cinématographique passe par des marques de subjectivité introduites à l'intérieur du film prenant la forme de déictiques à travers deux intermédiaires. La scène peut être perçue par le biais du regard du personnage situé au sein de la diégèse. L'autre possibilité repose sur l'instance narrative située à l'extérieur de l'univers diégétique ce qu'André Gaudreault définit comme le grand imagier. Le deuxième niveau regroupe la mise en place des instances narratives dans la construction du récit filmique.

En un sens, on peut donc considérer qu'au cinéma, un récit qui est le fait d'un narrateur visualisé n'est en fait qu'un sous-récit. En effet, à un premier niveau, le cinéma raconte toujours-déjà, ne serait-ce qu'en montrant ce narrateur visualisé, lui-même en train de raconter, ou, pour être plus exact, en train de sous-raconter⁶⁸.

Les deux théoriciens mettent en évidence la particularité du langage cinématographique qui se structure sur ces agents narratifs périphériques indispensable à la construction de l'acte narratif qui s'organise sur deux modalités. L'instance énonciative peut apparaître sous la forme d'un narrateur implicite ou être pris en charge par un personnage de la diégèse. Ventura Pons ne se restreint pas à une seule forme comme nous allons nous employer à le mettre en évidence. La complexité de l'écriture ponssienne se caractérise par un renouvellement perpétuel de la forme. En ce sens, le cinéaste ne valorise aucune figure en optant pour une distribution équitable. L'expression d'une narrativité cinématographique spécifique se manifeste dans le traitement des voix narratives concernant le déroulement du récit. Selon Michel Chion, la source sonore se divise en trois aspects. Le son « in » est défini comme un « son visualisé » qui s'oppose au son « off » provenant d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action. Il précise que certains sons n'apparaissent pas dans le cadre cinématographique en se trouvant hors champ : « [...] dont la cause n'est pas visible simultanément dans l'image, mais qui reste pour nous situé[s]

⁶⁶ André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique. Cinéma et Récit II*, op. cit., p. 138.

⁶⁷ Kerbrat-Orecchioni cité par André Gaudreault François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 41.

⁶⁸ André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 49.

imaginaires dans le même temps que l'action montre, et dans un espace contigu à celui que montre le champ de l'image⁶⁹. » La dénomination son « over » concerne : le « [...] monologue intérieur d'un des personnages, "émis" mentalement simultanément à l'action⁷⁰. » Lorsque le son est identifié comme une voix, son expression dépend de son rapport avec la diégèse. Le narrateur extradiégétique ne s'inscrivant pas dans l'univers diégétique aura une voix extradiégétique qui s'oppose à la position intradiégétique faisant référence à un personnage visible à l'écran faisant partie intégrante de la diégèse pouvant s'effacer. Elle est in lorsqu'elle apparaît dans le champ et deviendra off lorsqu'elle concourt au développement du texte narratif : « [...] au moment de sa transémotisation ou de son audiovisualisation⁷¹. » La voix intradiégétique s'organise selon deux modalités comme le précisent David Bordwell et Kristin Thompson. Les personnages pouvant être entendus en figurant aussi bien dans le champ, hors champ ou en off sont à l'origine d'une narration « externe » ou « objective ». Dans une seconde catégorie, les personnages ne pouvant être audibles par les autres personnages ce qui renvoie à une voix over, permettent l'éclosion d'une narration « interne » ou « subjective⁷². » Néanmoins certaines prises de paroles devant la caméra repoussent les limites de la voix intradiégétique évoquée précédemment.

En nous appuyant sur cet éclairage théorique révélateur de la complexité du récit cinématographique, il est à signaler que le cinéaste privilégie une conception dans laquelle il ne cesse de signaler sa présence. La mise en évidence du rôle de l'instance extradiégétique sur la conduite de la narration se manifeste selon deux modalités comme nous allons le voir. Nous verrons que celui-ci manifeste sa présence en procédant à un système de co-présence narratif en étant en interaction avec un personnage-narrateur avant de nous intéresser plus spécifiquement à la façon dont l'instance extradiégétique témoigne de sa présence dans la distorsion du cadre.

1. Une narration sensible

Si l'énonciateur appelé le grand imagier ne prend pas en charge l'ensemble de l'acte

⁶⁹ Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma et l'Étoile, coll. « Essais », 1985, p. 32.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁷¹ Jean-Marc Limoges, « De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma », in *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, op. cit., p. 7.

⁷² David Bordwell, Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, (trad. Cyril Béghin), Paris, Éditions Boeck, 2012, pp. 420-430.

de narration, il fait part de son choix au spectateur en mettant en évidence cette transmission à l'intérieur de la diégèse. Dans cette perspective, le passage de témoin à une sous-instance narrative est intégré à la fiction. L'exploration de ce ressort cinématographique le conduit à transmettre le poids de la narration à un personnage-narrateur sans pour autant s'effacer complètement. Certaines réalisations mettent en scène un narrateur explicite qui ne s'émancipe pas pour autant de la présence du grand imagier. Dans *Anita no perd el tren*, la protagoniste prend en charge la narration dès le début de la première séquence en manifestant tant sa présence corporelle que sonore par un commentaire en off. Cependant, le réalisateur ne disparaît pas totalement dans l'acte de narration comme l'illustre le générique qui matérialise un écran de cinéma ce qui met en relief son rôle dans le déroulement de la fiction.



Figure 12. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 01 min 13 s.

Dans *Actrius*, l'instance narrative délègue le récit aux personnages et notamment à l'étudiante en études dramatiques. Le cinéaste se détourne du modèle préconçu qui laisse supposer l'idée d'une construction cinématographique objective qui s'inscrirait dans la continuité de ce que Gérard Genette identifie en détachant la « fonction narrative⁷³ » des quatre formes extra-narratives. Celle-ci se rapporte à l'« *histoire*⁷⁴ » et ne peut être écartée puisque « [...] aucun narrateur ne peut [s'en] détourner sans perdre en même temps sa qualité

⁷³ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 261.

⁷⁴ *Ibid.*

de narrateur⁷⁵. » Si nous reprenons ce long-métrage, la transmission de l'acte narratif est explicitement dévoilée. La séquence initiale nous plonge dans le souvenir de la protagoniste qui, par le biais d'une voix over superposée à l'image projetée sur laquelle elle apparaît enfant, intervient pour nous décrire l'origine de sa passion théâtrale survenue pendant l'enfance.



Figure 13. Ventura Pons, *Actrius*, 1996, 17 s.

C'est dans cette perspective que la revendication d'une narration proprement subjective apparaît clairement puisque la narratrice insiste sur le rôle prépondérant joué par cet événement dans le reste de son existence. Nous pouvons remarquer que la transmission de cet épisode présenté comme fondateur renvoie à une fonction genettienne spécifique. Avant de revenir sur cet aspect, il convient de rappeler les quatre modalités extra-narratives genettienne. La « *fonction de régie*⁷⁶ » est intimement liée au tissu narratif, « au *texte narratif*⁷⁷ » puisqu'elle sert à « [...] marquer les articulations, les connexions, les inter-relations⁷⁸. » La figure narratrice peut également établir une communication avec son narrataire afin de garantir la « *fonction communicative*⁷⁹ » que le théoricien rapproche de la

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

notion de « causeurs⁸⁰ » se réfère à « la *situation narrative* elle-même⁸¹. » Son degré d'implication peut aussi se refléter dans l'expression de ses émotions par rapport au fait narré. En ce sens, il assure la « *fonction testimoniale* ou d'*attestation*⁸² » qu'il rapproche d'une dimension « émotive⁸³ » en l'identifiant comme « [...] celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte⁸⁴. » Ce personnage peut également témoigner de sa présence en ajoutant des éléments instructifs en l'envisageant comme : « [...] [une] forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action⁸⁵ » par rapport à la narration ce qui lui donne une responsabilité « *idéologique*⁸⁶. » C'est la troisième fonction qui apparaît explicitement car cette anecdote intime n'est pas révélée par un narrateur extradiégétique. De plus si nous revenons sur ce long-métrage, l'ombre du grand imagier se manifeste par le biais du générique intercalé après la première séquence permettant de passer de l'enfance à l'âge adulte. Cette narration médiatisée ne suppose pas pour autant l'effacement de l'instance énonciative dans la conduite de la narration dans la mesure où il signale sa présence par le biais du générique. C'est par ce mécanisme, que le réalisateur cherche à proposer une narration proprement subjective en concevant une approche singulière de l'instance narratrice.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 262-263.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 263.



Figure 14. Ventura Pons, *Actrius*, 1996, 56s.

L'obsession du cinéaste ne cesse de construire un tissu narratif cinématographique qui affirme aussi bien l'existence du narrateur implicite que délégué. L'obsession stylistique du réalisateur à ne pas restreindre sa dimension artistique le conduit à proposer une nouvelle modalité de construction narrative. En tant que grand imagier, nous avons vu qu'à l'intérieur de la sous-instance énonciatrice en charge de la narration, les deux possibilités offertes ne l'empêche pas de proposer une coexistence du narrateur implicite et explicite. Néanmoins, certaines fictions se caractérisent par une affirmation moins prononcée de l'œil-caméra au profit de la sous-instance énonciatrice en charge de la monstration. Dans cette situation, le grand imagier délègue la narration à un personnage-narrateur.

Le cinéaste ne se limite pas seulement à une construction narrative sensible comme en témoigne la conception proprement expressive L'interaction entre théâtre et cinéma se situe dans la particularité donnée à l'énonciation du discours projeté en envisageant le corps comme le support décisif de la représentation d'après Anne Ubersfeld : « [...] le théâtre est corps et c'est là même sa spécificité⁸⁷. » La dimension corporelle dans l'univers du septième art est une notion complexe dans la mesure où elle ne représente pas seulement le personnage incarné sur scène en étant le résultat d'une construction proprement subjective qui s'exprime dans le cadre cinématographique. La spécificité du langage cinématographique possien

⁸⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, op. cit., p. 224.

procède d'un cadrage singulier. Dans la première partie de *Morir (o no)*, composée de sept séquences nommée « MORIR », l'axe de la caméra rompt avec le niveau d'horizontalité. Le mécanisme déployé correspond aux plans débullés ou plus communément appelés cassés : « Le plan débullé est un plan de “travers”, dont l'horizon est volontairement penché. Le terme débullé fait référence au niveau à bulle qui équipe les pieds de caméra et permet de cadrer de façon parfaitement horizontale⁸⁸. » Ce procédé stylistique permet d'intensifier la charge dramatique de la séquence : « Il s'agit d'introduire d'une façon formelle du décalage ou de l'étrangeté dans l'atmosphère d'une scène⁸⁹. » Conjuguée à une palette chromatique en noir et blanc et à des mouvements saccadés, la tension narrative est portée à son comble pour mettre en évidence la situation de crise vécue par les personnages. Le malaise ressenti est exprimé par le biais de plans successifs inclinés aussi bien vers la droite que la gauche au milieu de chaque séquence qui contrastent avec les plans horizontaux comme le reflète notamment la séquence de *El Heroinómano*. Ce procédé est renforcé par une succession rapide de mouvements de caméra afin de souligner l'état de trouble du personnage.



Figure 15. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 01 h 05 min 37 s.

En clôturant cette séquence par cette position déséquilibrée de la caméra, le réalisateur insiste sur l'action déviante du personnage qui absorbe volontairement des matières dégradantes. Le recours à cette discursivité visuelle particulière ne sert pas seulement à

⁸⁸ Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma : de l'écriture au montage : les techniques du langage*, op.cit., p. 81.

⁸⁹ *Ibid.*

représenter la marginalité la plus apparente. La mise en évidence de la transgressivité des règles est étendue pour représenter d'autres situations défectueuses. Le cinéaste utilise ce procédé cinématographique pour insister sur l'attitude indigne des représentants de la loi. Au cours de son service, « Dona Policia » passe un feu rouge. L'infraction commise est doublée d'un accident mortel puisqu'au croisement de la rue, cette dernière renverse « Motorista » qui succombe quelques instants plus tard de ses blessures. La charge dramatique procédant de ce mécanisme visuel est doublée d'un usage spécifique de la bande sonore tout au long de cette fiction. Chaque épisode est ponctué par des tonalités sonores aigües et par un son final in élevé renvoyant au rythme cardiaque du protagoniste en souffrance qui se termine par la mort de celui-ci. Les sept séquences se terminent systématiquement par une issue tragique provoquée qui relèvent de deux facteurs soit internes ou externes.



Figure 16. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 46 min 58 s.

Dans cette séquence, le motif accidentel est poussé à son paroxysme car l'une des instances étatiques en charge d'assurer la sécurité met en danger ses propres citoyens. Responsable d'un accident corporel qui a provoqué la déroute de « Motorista », le plan débullé concourt non seulement à mettre en évidence cette situation anormale mais elle intensifie le trouble qui gagne la conductrice fautive et son partenaire dont les gestes corporels renforcent le désarroi. Par cette construction singulière, l'inclinaison concourt à renforcer le trouble qui parcourt non seulement les personnages mais également le milieu dans lequel ils évoluent les plans d'ensemble effectués sur les édifices urbains.



Figure 17. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 39 s.

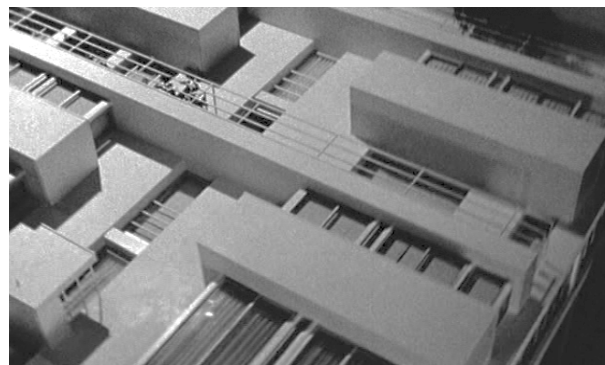


Figure 18. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 44 s.

Le cinéaste explore en profondeur ce ressort cinématographique en le mobilisant lors des différentes transitions qui ponctuent chacune des scènes. Le cadrage adopté par le cinéaste joue un rôle narratif décisif. C'est par cette figure de style que le cinéaste crée une atmosphère angoissante qui s'éloigne d'une représentation tranquilisante de l'univers urbain. L'appropriation du médium cinématographique de la part du réalisateur se reflète dans un renouvellement permanent de la forme.

Dans *Carícies*, le cinéaste conjugue deux rythmes narratifs différents pour proposer une approche singulière du médium cinématographique qui se détourne de l'approche classique qui s'attache à effacer la présence du grand imagier. Cette présence manifeste se remarque dans le mode de captation rapide qui met en évidence la présence de l'instance extradiégétique comme le reconnaît le cinéaste : « La cámara agitada, nerviosa, desasogada, inquieta, llega a la ciudad en busca de los personajes. [...] la cámara sigue rastreando vertiginosamente la ciudad en busca de otros y otros, todos sin posibilidad de entrega⁹⁰. » L'introduction d'un regard détaché des personnages faisant partie de la diégèse ne passe pas uniquement par l'intermédiaire d'une variation rapide. La séquence finale se caractérise par un usage temporel différencié élaboré en ralenti comme le remarquent Núria Bou et Xavier Pérez :

[...] hi ha implícit un subtil aprenentatge del temps. A l'accelerat, volàtil i vertiginós moviment urbà que s'estableix com a solució de continuïtat entre els canvis de seqüència, Pons oposa bellament la lentitud, el ralenti radiant del seu epíleg, aquesta forma alternativa i agredolça d'invocar la tendresa⁹¹.

L'importance conférée à l'échange corporel harmonieux des deux personnages est

⁹⁰ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 146.

⁹¹ Núria Bou, Xavier Pérez, « Venturoses carícies », *Notas, op. cit.*

renforcée par ce procédé visuel. Par un lent travelling latéral traçant un mouvement ascendant de gauche à droite des personnages vers le coin de la pièce dans laquelle ils évoluent, l'œil-caméra se déplace dans l'espace du salon avant de s'achever sur la rue déserte. De ce fait, cette séquence finale est révélatrice de la présence de la figure extradiégétique comme le souligne le propre cinéaste : « La cámara se serena y sale despacio por el balcón a contemplar la calle de forma relajada y tranquila porque, por fin, ha encontrado lo que buscaba : caricias⁹². »



Figure 19. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999,
01 h 25 min 13 s.



Figure 20. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999,
01 h 25 min 18 s.



Figure 21. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999,
01 h 25 min 21 s.

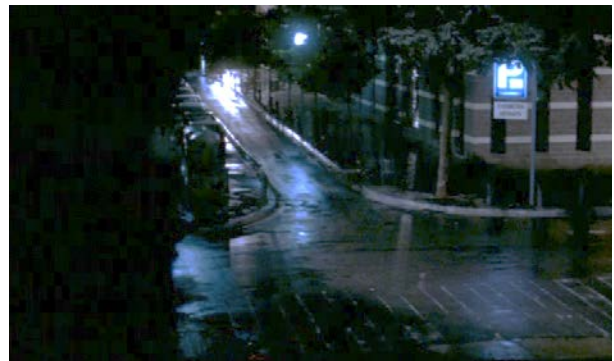


Figure 22. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999,
01 h 25 min 30 s

La dilation temporelle du plan final qui passe de l'espace clos de l'appartement à l'extérieur vise à insister sur la construction d'un effet de réel. La lenteur imposée imprime non seulement une vitesse de narration spécifique qui se détache du reste du long-métrage mais la charge dramatique de la séquence est intensifiée par une musique extradiégétique lente. En ce sens, le déplacement linéaire symbolise métaphoriquement la recherche assouvie

⁹² Ventura Pons, « Notas del director », *op. cit.*

de l'œil-cinématographique à faire apparaître l'existence d'une issue positive, c'est-à-dire d'affirmer que la communication entre les individus est encore possible.

Dans la lignée de *Carícies*, l'instance narrative cherche son personnage dans la mesure où la structure en puzzle révèle la marque de l'instance narrative sur la fiction. C'est l'œil-caméra qui part en quête des personnages comme nous le précise le propre cinéaste : « La cámara [...] llega a la ciudad en busca de los personajes⁹³. »



Figure 23. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 21 s.

En reprenant ce procédé, l'instance extradiégétique effectue une panoramique horizontale rapide de gauche à droite sur un paysage périphérique avant de procéder à un zoom mettant en évidence de façon floue un personnage.

⁹³ Annabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 146.



Figure 24. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 25 s.

La recherche de netteté conduit l'instance narrative à opter pour un cadrage fixe en privilégiant un gros plan sur le visage du personnage. La transmission de la narration à cette sous-instance s'achève au cours du générique au cours duquel le protagoniste affirme son existence aussi bien visuellement qu'auditivement par le biais d'une voix over du personnage-narrateur. L'obsession permanente du cinéaste dans une quête effrénée de renouvellement le conduit à inverser le rapport de force. La volonté de renforcer la dimension sensible dans ce long-métrage qui passe par la construction dynamique du tissu filmique est à rapprocher de l'analyse d'Anne Golliot-Lété et de Francis Vanoye qui envisagent deux modalités de captation :

Fixité ou mouvement (caméra fixe/caméra en mouvement : travelling avant, arrière, latéral, gauche ou droite, vertical ou descendant ; panoramique horizontal ou vertical, mouvement à la grue, caméra portée, etc., objectif fixe/zoom : mouvement optique⁹⁴.

La volonté de mettre en évidence un regard sensible est poussé à son paroxysme par le choix d'une utilisation plus libre du mouvement de caméra qui passe par l'utilisation de la caméra portée : « Toda la película está contada cámara al hombro, con cantidad de barridos, intentado, evidentemente, no marear al espectador, pero no lo he hecho por hacer una película moderna⁹⁵. » Les secousses qui ponctuent les plans subjectifs visent à renforcer la puissance

⁹⁴ Anne Golliot-Lété, Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 16.

⁹⁵ Ventura Pons, *Amor idiota*, [en ligne], URL : <https://www.elsfilmsdelarambla.com/amor-idiota-esp>, [page consultée le 11/06/2018].

sensorielle du film. Cette mise en regard singulière participe d'un renforcement de l'attitude compulsive du protagoniste envers cette mystérieuse inconnue dans *Amor Idiota*. Le choix d'une captation en tremblé participe non seulement d'un renouvellement de l'approche cinématographique du réalisateur mais s'inscrit dans la recherche permanente de concevoir une perception sensorielle de l'effet de réel. Le choix pour cette modalité de captation vise à imposer la poétique du cinéaste. Ce procédé sera d'ailleurs réemployé pour mettre en évidence le trouble du personnage principal du long-métrage intitulé *A la deriva* : « Tal como explicado a raíz de *Amor idiota*, película con la que creo que va a tener mucho que ver, creo que a la historia de Anna le toca pasar de la caligrafía estilística, sin perjudicar los planos⁹⁶. »

À l'image du théâtre, l'acte de regarder ne passe pas uniquement par la vue mais par une expressivité de la part des personnages en apparaissant comme l'élément fondamental dans la production cinématographique. Même s'il partage ce référent commun, force est de constater qu'il bénéficie d'un avantage considérable en étant capable non seulement de le mettre en scène mais de mettre en évidence les effets qui agissent sur le corps. Ce critère est d'autant plus mis à contribution par le réalisateur en accordant une primauté au corps fondamental dans son esthétique comme nous allons le voir. L'attention est portée sur les attitudes, leur coordination entre elles qui ne répondent à aucune histoire ni intrigue préétablie ce qui fait écho à la dimension proprement corporelle de la notion deleuzienne de *gestus*. Nous remarquons que le réalisateur ne l'envisage pas à travers une forme unique mais sous l'angle de la pluralité. En ce sens, l'importance majeure du personnage ne renvoie ni à son rôle d'actant dans l'histoire ni n'appartient à un univers social spécifique. La transposition de ce concept dans le champ cinématographique se réfère à l'expressivité qu'elle suscite : « [...] le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est le *gestus*, c'est-à-dire un "spectacle", une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue⁹⁷. » La complicité corporelle recherchée devient l'enjeu dramatique, le personnage du film n'est ni l'actant d'une histoire précise, ni ne reflète une dimension sociale préalable, il est exposé fondamentalement dans sa dimension corporelle :

Ce que nous appelons *gestus* en général, c'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le *gestus* est le

⁹⁶ Ventura Pons, « A la deriva. Notas del director », *op. cit.*

⁹⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 250.

développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle⁹⁸.

Le *gestus* est l'expression de ce moment insolite qui fait de la représentation cinématographique sa spécificité. Les attitudes corporelles supplantent l'action même. La primauté accordée au territoire corporel ne se limite pas à une modalité de perception unique. L'unité de sens qui en découle provient de la manière dont ses attitudes sont reliées entre elles. Cette perception multiple s'inscrit dans une durée ce qui nous amène à envisager l'élaboration d'une image-temps spécifique. Ce procédé concourt à envisager le réalisateur catalan comme un cinéaste du corps, selon la logique deleuzienne ce qui va à l'encontre d'un cinéma d'action, dans la mesure où le cœur de la représentation est à lire à travers le prisme de la donnée corporelle. La construction d'un personnage filmique envisagé avant tout autre chose comme corps tel que nous le confirme également Roland Barthes :

C'est un geste, ou un ensemble de gestes (mais jamais une gesticulation), où peut se trouver à lire toute une situation sociale. Tous les *gestus* ne sont pas sociaux : rien de social dans les mouvements que fait un homme pour se débarrasser d'une mouche ; mais si ce même homme, mal vêtu se débat contre des chiens de gardes, le *gestus* devient social⁹⁹.

En ce sens, Ventura Pons nous dépeint un corps pensé non pas comme le simple support de la représentation mais comme un espace dynamique en perpétuel devenir dont les attitudes traduisent cette évolution ce qui suppose une variété de formes. Cette dimension corporelle multiple est d'autant plus mise en évidence dans *El Perquè de tot plegat* en faisant de l'engagement affectif témoigné, l'objet d'une performance proprement corporel. Le dialogue mis en scène est révélateur de cette approche car il dépasse le cadre du langage verbal. L'importance donnée à une interaction particulièrement visuelle se manifeste dès l'annonce de l'épisode « Sinceritat » dans la mesure où les deux corps présentés devant la caméra se regardent mutuellement.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques 3*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 90.



Figure 25. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 14 min 17 s.

Après la déclaration amoureuse formulée par les deux partenaires représentés à travers un champ-contrechamp, la puissance visuelle du regard se trouve au cœur de cette performance. Cette connivence s'exprime non à travers un baiser comme le souligne le plan d'ensemble qui réunit et donne à voir le rapprochement mais se prolonge dans le jeu de regard engagé par la jeune femme qui détourne progressivement son regard en direction d'un élément situé en hors-champ et dont la bande sonore nous indique qu'il s'agit plus précisément d'un composant qui concourt à accentuer l'effet dramatique de la scène.



Figure 26. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 14 min 17 s.

Le degré de complicité noué se remarque à travers l'attitude de son partenaire qui tourne son regard dans la même direction. L'enchaînement des différents plans qui structurent cette scène sont révélateurs de la potentialité de l'art cinématographique de souligner l'importance conférée au corps dans la construction de sens.



Figure 27. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 15 min 28 s.

L'attraction commune vers cette source absente du cadre cinématographique est comblée par l'apparition d'un plan en caméra subjective qui matérialise le regard de son partenaire. Ce procédé proprement cinématographique contribue non seulement à amplifier la charge dramatique de la séquence en donnant à voir le feu d'artifice vécu par le personnage mais à insister sur la particularité du langage cinématographique de se saisir du corps par rapport à l'art théâtral.



Figure 28. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 15 min 31 s.

La représentation de ces attitudes de la chair est d'autant plus singulière qu'elle renvoie à un espace-temps donné qui est amené à être en évolution constante selon la pensée deleuzienne :

L'attitude du corps est comme une image-temps, celle qui met l'avant et l'après dans le corps, la série du temps ; mais le *gestus* est déjà une autre image-temps, l'ordre ou l'ordonnance du temps, la simultanéité de ses pointes, la coexistence de ses nappes¹⁰⁰.

L'idée d'une captation d'un instant unique qui s'inscrit dans un continuum temporel se reflète notamment dans la dixième séquence de ce long-métrage. L'apparente primauté donnée au langage verbal sur la dimension proprement corporelle s'évanouit lors de l'ultime scène dans la mesure où l'honnêteté avancée par l'intitulée s'exprime à travers les postures adoptées par les corps. La théâtralisation corporelle élaborée par le cinéaste se reflète également dans la manière d'exprimer les sentiments intenses des personnages. La réduction de l'histoire produite par l'esthétique minimaliste du film concourt à faire du *gestus* le point central de la représentation. C'est dans cette perspective que la révélation du désir de la part du corps féminin se manifeste par le biais de l'attitude adoptée lors de l'ultime scène. Baignée dans une atmosphère bleutée qui s'avère être propice à l'évasion et à la découverte de soi, la jeune femme est poussée dans ses retranchements devant l'apparition du corps masculin. Le pouvoir exercé par cette présence se reflète dans son attitude dans la mesure où elle se trouve hypnotisée comme en témoigne son regard orienté vers lui.

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 254.



Figure 29. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 15 min 31 s.

Le trouble suscité ne passe pas par les mots mais par la gestuelle adoptée car elle reste figée sur place. À l'image de l'atmosphère onirique qui se dégage des murs, elle est plongée dans un songe qui la pousse à s'interroger sur ces désirs les plus profonds. Le bouleversement suscité par cette apparition se reflète dans la manière d'établir le contact avec autrui. L'éclosion d'une communication proprement visuelle est confirmée par le jeu de regard introduit qui concourt à produire un *gestus* affectif amoureux. Cette interaction spécifique est confirmée de la part du récepteur tant par un regard porté en sa direction que l'expression d'un sourire aux lèvres reflétés par une caméra subjective. L'importance conférée aux attitudes corporelles est intensifiée dans la construction narrative de la séquence car celle-ci s'achève sur ce plan final. L'apparition d'un fondu suggère un rapprochement plus intense ultérieur de la part de ses deux corps. Envisager le *gestus* sur une modalité de perception unique serait contraire à son essence dans la mesure où ce procédé met en évidence la vitalité de la chair qui est en constante transformation. Parmi la pluralité de formes qu'il couvre, l'idée d'une représentation nécessairement harmonieuse serait un écueil comme le sous-entend la scène d'exposition dans la quatrième séquence « Enteniment » de cette fiction. La manifestation d'un désaccord se reflète dans l'attitude du corps masculin qui marque son opposition à la revendication d'une bonne entente de la part de sa partenaire.



Figure 30. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 06 min 03 s.

Cette opposition est indiquée par la posture adoptée par le jeune homme en étant tourné de dos, bras croisés tandis que sa compagne est orientée devant la caméra. La tension existante entre les deux corps se matérialise plus explicitement lorsque le partenaire exprime la tension existante au sein du couple par son attitude suite à la revendication de la part de la jeune femme d'une relation sereine les unissant annoncée tant verbalement que corporellement à travers le sourire de cette dernière. L'opposition par rapport à cette revendication est mise en évidence par la gestuelle du jeune homme qui tout en restant tourné, traduit son refus par le biais d'un regard réprobateur ce qui oriente la lecture de l'image dans une démarche proprement corporelle.



Figure 31. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 06 min 04 s.

Par cette gestuelle, les apparences sont brisées par les postures adoptées. Malgré la furtivité de cet indice corporel, celui-ci jouit d'une importance considérable dans cette scène d'exposition en mettant en évidence un désaccord explicite.

2. Une vision haptique

Le cinéaste impose sa singularité en concevant une image filmique qui a suscité de nombreuses analyses non seulement littéraires mais cinématographiques en tentant de dissocier le voir et le raconter. Sur cet aspect, François Jost distingue l'« ocularisation », c'est-à-dire action de voir¹⁰¹, de la « focalisation¹⁰² » qui correspond à l'action de savoir, de raconter comme nous le verrons par la suite. Cette mise en forme spécifique repose sur le jeu opéré dans la mise en cadre qui ne va pas de soi au cinéma en étant le résultat d'une subjectivité de la part du réalisateur. Le cadrage peut mobiliser de nombreux agents comme en témoigne le rôle joué par le chef opérateur ou plus communément appelé directeur de la photographie qui est en charge de l'agencement de la lumière. Le cadreur ou cameraman influe considérablement dans l'éclosion du récit filmique dans la mesure où il concourt à délimiter le cadre de la représentation :

¹⁰¹ François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, (1987) 1989, p. 87.

¹⁰² *Ibid.*

[...] sous les ordres directs du chef opérateur, mais travaillant en accord avec le réalisateur, notamment pour le réglage des mouvements d'appareil nécessités par la mise en scène, il est responsable de la composition équilibrée de l'image [...] et de son rétablissement au besoin, en créant des mouvements apparents du sujet par le déplacement raisonné de la caméra – déplacement dont le contrôle doit être assuré par d'excellents réflexes musculaires déterminés par appréciation visuelle, dans les conditions opératoires généralement difficiles¹⁰³.

En ce sens, l'artifice cinématographique ne donne pas à voir un cadre neutre en étant le reflet d'une pensée proprement subjective. Par cette limitation du plan, le cadre s'avère être le résultat de la marque filmique. C'est en se détournant de l'horizon d'attente que Ventura Pons impose sa singularité. Le cinéaste se propose d'adopter une construction narrative distanciée comme nous allons le mettre en évidence, qui se remarque dans la transparence donnée au regard tant d'un point de vue proprement matériel que narratif. Dans cette démonstration cinématographique qui passe par une construction multiple de l'acte du regard, le cinéaste privilégie deux modalités. Par ce procédé, la révélation de la place de l'observateur apparaît non seulement dans sa dimension matérielle mais également de manière plus subtile dans la construction du montage filmique.

L'agencement du point de vue et de la dimension cognitive embrassent une pluralité de formes. Les combinaisons élaborées par le cinéaste mettent en place une discursivité singulière qui se remarque notamment dans le traitement de la focalisation dans *Actrius*. Le film débute par une focalisation interne qui nous plonge dans un souvenir de la protagoniste-narratrice désignée tout au long de la fiction comme l'étudiante permettant d'expliquer l'origine de sa passion théâtrale. Cette typologie de point de vue se manifeste par une succession d'images mentales accompagnée de commentaires en off de ce personnage homodiégétique et d'une musique extradiégétique : « Cuando era niña me regalaron un teatrillo antiguo de segunda mano. » (01 min 45 s). Bien plus qu'un simple cadeau d'anniversaire, le castelet suscite la vocation d'actrice de la narratrice.

¹⁰³ Pierre Brard, *Technologie des caméras, Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Éditions techniques européennes nouvelles, 1976, p. 115.



Figure 32. Ventura Pons, *Actrius*, 1996, 01 min 18 s.

Après une ellipse narrative dans la perspective de préparer un rôle portant sur la célèbre diva décédée Emilia Ribera, la protagoniste décide de partir à la rencontre des comédiennes choisies pour incarner sa dernière mise en scène. Il s'agit de la célèbre actrice Glòria Marc, la fameuse présentatrice d'une émission télévisuelle Asumpta Roca et une actrice de doublage Maria. En reprenant la théorie de Gérard Genette, le cinéaste se réapproprierait le dispositif de la focalisation interne *multiple* qui se caractérise par la répétition à partir de versions différentes d'un même événement : « [...] figure canonique de ce type de récit [...] *Rashômon*¹⁰⁴. » Cette adaptation d'une nouvelle japonaise, présente de manière discontinue la même histoire, racontée selon quatre versions différentes. Néanmoins, cette orientation n'est pas partagée par tous les théoriciens :

Rashômon d'Akira Kurosawa, qu'il [Gérard Genette] propose comme exemple canonique de la focalisation interne multiple, ce à quoi François Jost objecte justement — bien qu'en prenant la définition la plus restrictive de la focalisation interne — que dans les quatre récits différents correspondant au point de vue des quatre protagonistes, ceux-ci apparaissent, ce qui ne nous empêche pas, ajouterons-nous, d'être associés à leurs réflexions et même de voir à travers leur seul point de vue. Il faudrait donc les rattacher à la focalisation externe, mais il manque peut-être d'autres éléments pour les rattacher à l'une ou l'autre des catégories ou pour décider que celles-ci sont inopérantes ici ; il serait en effet nécessaire de vérifier la co-présence du personnage et des scènes (pour chacune des versions de l'événement conté dans *Rashomon*), de façon à vérifier s'il n'y a pas passage à une autre focalisation, ou à une absence de focalisation. Cela vaut également pour la focalisation externe en général, qui exclut d'autres points de vue (du moins si nous cherchons à constituer une classe "pure").

¹⁰⁴ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 207.

Autant la métaphore de la focalisation est riche dans l'espace littéraire, autant elle pose problème dans l'espace visuel, où elle n'est plus métaphore. Du même coup, la relation entre le personnage focalisant et sa présentation globale demande à être réélaborée¹⁰⁵.

L'interrogation soulevée mériterait une analyse spécifique qui dépasse le cadre de notre recherche. Nous nous appuyerons sur cette réflexion pour insister sur la démarche ponssienne de proposer une œuvre variée dans la manière d'appréhender la focalisation interne comme l'illustre une partie de ce long métrage. Au contact des trois comédiennes, l'étudiante est confrontée à des points de vue différents comme elle le reconnaît explicitement lors de son dernier entretien avec Maria : « Los recuerdos de una y otra casi se contradicen » (01h 01 min 56 s). Cette divergence porte sur la description de leur mentor, Emilia Ribera. Cette opposition concerne également leurs rapports intimes avec cette figure théâtrale et plus particulièrement le cas de leur amie, Anna ayant initialement été choisie pour incarner le rôle d'Ifigenia dans la dernière pièce dirigée par Emilia Ribera. Glòria Marc ne se dévoile pas en se contentant de la description d'un objet qui va éveiller la curiosité de l'Estudiante, la présence d'un castelet particulier : « tenía un teatrillo antiguo, un juguete precioso [...] era como un teatro de verdad púrpura y oro » (15 min 57 s). Elle se limite également dans la représentation de la célèbre comédienne en insistant uniquement sur son admiration : « Emilia Ribera. Emilia Ribera. Yo quisiera ser actriz y fue ella la que me dio el primer gran empujón. Los empujones son peligrosos pueden hacerte caer pero con aquél yo pude volar » (11 min 39 s). Cette distanciation par rapport à son succès est en étroite relation avec la situation tragique vécue par son amie Anna : « Anna murió. Estoy en deuda con ella. La Ribera quisiera una Ifigenia muy especial su propia Ifeginia. [...] Escogió a Anna [...] Quince días antes del estreno, Anna se puso enferma dejó el papel » (17 min 11 s). La disparition de l'Iphigénie initiale est à l'origine de son éclosion. À la différence du premier témoignage, l'échange avec Asumpta est non seulement plus fructueux mais révélateur d'une autre facette de la personnalité d'Emilia Ribera. L'intrigue suscitée par l'évocation d'un petit théâtre qui n'est pas sans rappeler son cadeau d'enfance, pousse l'enquêtrice à interroger spécifiquement l'animatrice de télévision sur cet aspect qui n'hésite pas à expliquer la présence de deux lettres « E. R. » présentes sur le jouet, symboles du lien l'unissant à son frère : « dos nombres pero las mismas iniciales. El teatro lo hizo construir Enrique Ribera para recordar siempre y discretamente su amor por su hermana. Dos iniciales sobre el símbolo del arte que los acababa de unir un teatrillo muy romántico. » (28 min 02 s). Au-delà d'un simple aveu, elle lui livre également son point de vue concernant cette relation fraternelle énigmatique.

¹⁰⁵ Jean-Paul Simon, « Énonciation et narration », in *Communications*, n. 38, 1983, p. 160.

L'émervaillement de Glòria s'estompe au profit d'une représentation acide du personnage d'Emilia Ribera concernant notamment son choix pour incarner le rôle d'Ifigenia : « Antes de despedirse definitivamente del mundo del teatro quiso dirigir una obra. Eligió Ifigenia en Aulide y decidió que una de nosotras cuatro sería Ifigenia. Era una mala puta [...] Una de nosotras se había convertido en su amante. Anna se llamaba Anna. Pobre criatura. Primero la deslumbró la vampirizó y se la metió en la cama » (29 min 12 s). Elle dresse le portrait d'une figure caractérielle qui a conduit leurs amies à sa perte : « Anna se suicidó » (04 min 55 s). Elle lui fait également part de sa frustration concernant le petit théâtre qui, selon ses propos, devait lui revenir. Le ressort de la focalisation est exploré jusqu'à son paroxysme avec cette fiction puisque le troisième échange propose également un regard différent sur la situation passée. La différence de perception s'articule de manière différente. L'Estudiante décide de mener l'entretien en présentant dans un premier temps les données récoltées : « Las dos están de acuerdo en que Emilia Ribera fue una gran actriz. Pero para la Marc aquello fue una experiencia muy importante en su vida "La edad de oro " la llamó. Y para la Roca fue una especie de engaño pero también se lo pasó muy bien. » (01h 02 min 06 s). La confrontation avec les témoignages précédents concourt à obtenir la propre version de ce nouveau témoin. Par cette stratégie discursive, Maria rapporte sa propre version en atténuant les propos de ses deux anciennes partenaires. Elle nuance le portrait élogieux de Gloria et critique d'Asumpta : « Nos quería las cuatro. Puede que Anna un poquito más. Quizás vea en ella la continuadora que estaba buscando pero dudo que hubieran relaciones sexuales entre las dos. Me da igual. Pero lo dudo. De hecho no llegué a entenderla nunca. La Ribera era una mujer muy dura pero también una sentimental. El teatrillo lo prueba. » (01 h 04 min 12 s). Elle tente de justifier l'oubli de ses deux amies au choix de la nouvelle Ifigenia : « ¡Qué mala memoria ! A todas nos falla. Tienes que perdonarlas. » (01 h 07 min 35 s). Néanmoins, le manque de détails par rapport au deuxième choix effectué est fermement condamné par l'ancienne comédienne : « Glòria Marc fue la ganadora y Asumpta perdió. Esta parte de la historia no te la han explicado pero te aseguro que la recuerdan. La recuerdan tan bien que jamás han trabajado juntas. Nunca lo hará. » (01 h 19 min 28 s). Le changement de comportement se manifeste également dans l'évolution du rôle de Maria passant de témoin à coupable en avouant avoir dérobé cet objet doté d'une valeur affective inestimable, le petit théâtre : « La noche mientras se jugaba el papel de Ifigenia. Robé el teatrillo » (01 h 11 min 45 s). Peu de temps après ce vol, elle lui avoue avoir vendu l'objet qui s'est ensuite retrouvé dans les mains de la jeune protagoniste. À travers ce long-métrage, le cinéaste repousse à l'extrême les ressorts de l'ancrage narratif en ne cessant de mélanger les points de vue pour proposer une expérience

de subjectivité singulière.

Aux modèles canoniques contribuant à l'éclosion d'une focalisation interne, Ventura Pons renouvelle cette approche en insistant sur le caractère variable du point de vue tel que le souligne le septième épisode « Passió » d'*El Perquè de tot plegat*. La séquence débute par un traveling semi subjectif avant, à travers lequel nous suivons de dos un personnage évoluant dans un bar. La restriction des informations concourt à créer un effet de distanciation avec le corps représenté qui se trouve intensifié par la restriction sonore opérée par le cinéaste en nous projetant un corps silencieux. Le trouble suscité est renforcé par l'arrêt du personnage qui marque un temps de pause lorsqu'il pénètre dans le bar. Cet arrêt donne lieu à un changement dans la modalité de captation dans la mesure où le cinéaste ne saisit plus le corps de dos en nous le projetant de face.



Figure 33. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1991, 34 min 45 s.

Même si la scène est construite à distance, la nervosité du personnage se reflète extérieurement dans l'attitude du sujet qui tente de calmer son anxiété en fumant. Le spectateur doit se contenter d'une dimension purement visuelle en n'ayant pas accès aux pensées du personnage. Cette séquence témoigne de la démarche du cinéaste à faire de la représentation une expérience sensible dans la mesure où il fait ressortir le caractère relatif du point de vue cognitif en faisant de ce savoir l'objet de la représentation. L'expérimentation de l'acquisition du savoir est rendu possible lorsque ce dernier après avoir repéré le sujet recherché engage la conversation. Cet échange retranscrit par le montage construit par des

plans en champ-contre champ laisserait supposer une conservation de ce point de vue initial. Cependant, la focalisation externe se transforme en un ancrage narratif interne dans la mesure où le protagoniste ne dévoile son identité qu'à partir de cette rencontre en se présentant comme l'amant de sa femme.



Figure 34. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 36 min 10 s.



Figure 35. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 35 min 59 s.

L'évocation de cet acte passé nous permet d'obtenir les informations nécessaires pour la compréhension de l'action présente ce qui positionne le spectateur au même niveau de

connaissance que le personnage qui reste encore inconnu pour le personnage ce qui semble s'inscrire dans une focalisation interne :

Ce genre de focalisation permet d'élucider progressivement les événements du récit, en découvrant les choses en même temps que le personnage. La caméra suit un personnage, mais des informations supplémentaires sont données, soit par un commentaire en off, soit par le propre personnage suivi, soit encore par des procédés de surimpressions, de travellings subjectifs ou d'images mentales¹⁰⁶.

Dans cette situation, la dimension psychologique du personnage est explicitement évoquée comme le souligne ses interventions : « Lo que pasa es que no me deja vivir. Me llama día y noche y si no contesto se resalta en mi casa o me busca por todas partes para verme al trabajo » (36 min 19 s). L'accès aux pensées les plus profondes du personnage se manifeste par la sollicitation explicite de l'amant pour se délivrer de cette relation étouffante : « quiero pedirte un favor » (37 min 50 s). Cet épisode nous permet de mettre en évidence la fascination du cinéaste à proposer des foyers narratifs distincts pour chaque séquence en ne se limitant pas à une typologie de focalisation mais en les entremêlant.

La transparence donnée au point de vue adopté cherche à insister sur la dimension subjective qui entre en jeu dans la construction du regard cinématographique. Le développement du savoir cognitif ne peut se faire sans une mise en forme visuelle qui renvoie à l'image optique en elle-même ce qui poussent Alain Gaudreault et François Jost à différencier la focalisation de l'ocularisation qui concerne : « [...] ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé *voir*¹⁰⁷. » À l'image de la focalisation, l'ocularisation concerne le champ « [...] oculaire et l'œil qui y regarde le champ que va “prendre” la caméra¹⁰⁸ ». L'ocularisation interne matérialise le regard de l'instance figurative, elle prend la forme de : « l'œil du personnage¹⁰⁹ » tandis que l'ocularisation zéro décrit le phénomène par lequel : « la place de la caméra ne vaut pour aucune instance diégétique à l'œuvre dans la fiction¹¹⁰. » Il convient de préciser que l'ocularisation externe est à nuancer comme nous le précise François Jost :

Si l'expression “ocularisation externe” me paraît difficile à conserver, c'est que, stricto sensu, elle est contradictoire : si on peut localiser un œil (condition sine qua non pour parler d'ocularisation) on doit aussi pouvoir l'ancrer. Le fait que sa localisation n'est pas pertinente du point de vue narratif ne revient pas à confondre toutes ocularisations zéro. D'autres

¹⁰⁶ Carlos Sena Caires, *Les Conditions du récit filmique interactif, Dispositifs et réception*, 2004, pp. 126-127.

¹⁰⁷ Alain Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique, op.cit.*, p. 130.

¹⁰⁸ François Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in *Communications Énonciation et cinéma*, n. 38, 1983, p. 196.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 197.

critères (stylistique, rhétorique, etc.) peuvent, par ailleurs, être pris en compte¹¹¹.

Ce dernier niveau n'est pas retenu par le théoricien qui insiste sur le caractère variable de cet indicateur lorsqu'il interroge sur la position réceptrice : « [...] suis-je à la place de l'opérateur (identification primaire) ou suis-je un personnage-spectator (identification secondaire)?¹¹² » dans l'acte de lecture d'image photographique. La retranscription de la focalisation d'un point de vue cinématographique revêt de complexité comme le soulignent nombre de théoriciens qui nuancent l'approche externe et omnisciente.

Le cinéaste privilégie une perception proprement interne qui se reflète à travers l'usage d'une ocularisation interne en jouant avec les différents degrés que cette construction comporte. La manifestation de ce marquage dans le cadre est explorée en profondeur par le réalisateur en faisant appel à des instruments optiques qui permettent de mettre en évidence la dimension subjective de l'image cinématographique projetée. Cet aspect renvoie à ce que François Jost identifie comme l'ocularisation interne primaire qui insiste sur l'élaboration d'une construction subjective :

Quand se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps, immobile ou non, ou la présence d'un œil qui permet, sans avoir nécessairement recours au contexte, d'identifier un personnage absent de l'image. Il s'agit alors de suggérer le regard, sans forcément le montrer : pour ce faire, on construit l'image comme un indice, comme une trace 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 perception¹¹³.

La présence explicite d'un filtre ne se limite pas à une perception unique comme en témoigne l'usage récurrent de ce dispositif. La lisibilité de ce procédé passe à travers le prisme d'une lunette astronomique, apparaît comme une démonstration de l'acte cinématographique en mettant en relief la position du regardeur dans *Animals ferits*. Cette position voyeuriste produite par une longue focale apparaît dans l'esthétique ponssienne par l'intermédiaire de Silvio Lisboa qui, depuis sa terrasse, a positionné cet instrument en direction du lieu habituel de son adultère, la chambre 1217. Ce point de vue passe par le prisme de la lunette optique qui déforme l'image cinématographique projetée.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 201.

¹¹³ François Jost, André Gaudreault, *Le Récit cinématographique, op. cit.*, p. 131.

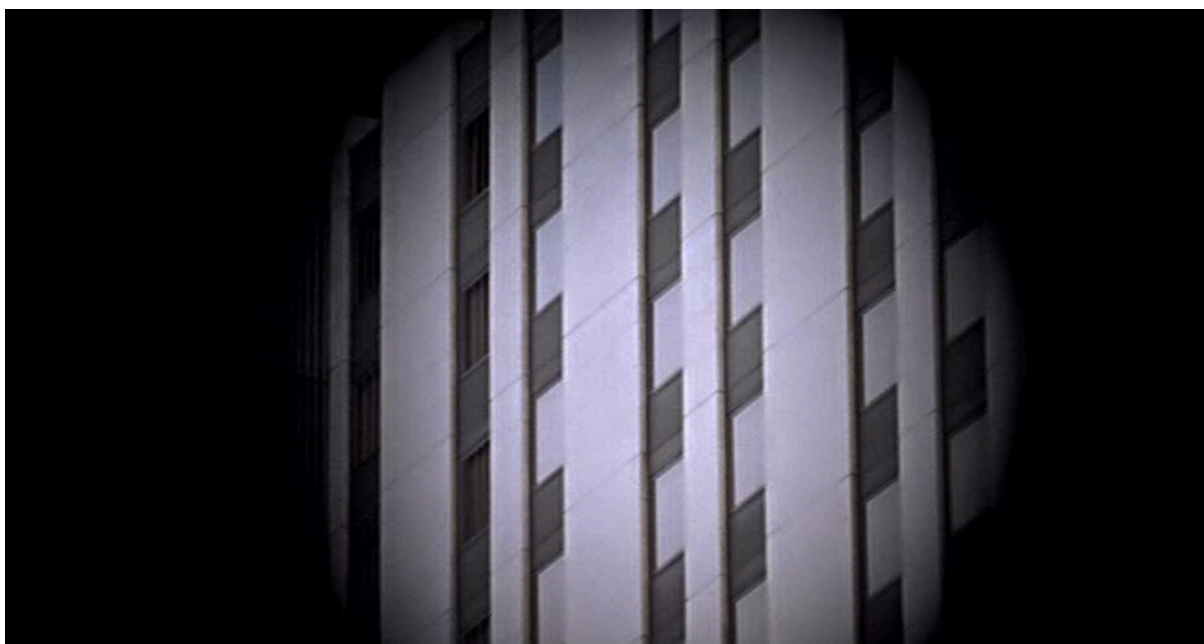


Figure 36. Ventura Pons, *Animals ferits*, 2005, 24 min 05 s.

L'idée d'une identification permise par la mise en forme cinématographique proposée est brisée lorsque cette position voyeuriste est découverte par sa partenaire. Pris la main dans le sac, le regard est transgressé en se retournant contre le voyeur ce qui participe d'une mise à distance entre le personnage et le spectateur. Cette perception se manifeste explicitement à travers la modification du plan rectangulaire en une forme circulaire pour reproduire le regard du voyeur. La volonté de transparence donnée par le cinéaste par cette représentation concourt à dissocier l'image optique de celle qui renvoie à une conceptualisation haptique. Le premier aspect projette les contours et les formes tandis qu'une autre forme vision fait corps avec la matière selon Gilles Deleuze en reprenant la pensée d'Aloïs Riegl¹¹⁴ : « L'haptique, du verbe grec aptô (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une "possibilité du regard", un type de vision distinct de l'optique¹¹⁵. » Par ce procédé le réalisateur nous met au plus près de l'effet de réel projeté.

L'élaboration d'un cinéma de sensations qui vise à créer des émotions tactiles provient de la synesthésie des images et des sons. La faculté visuelle et auditive est mobilisée telle qu'elle se présente dans le monde réel :

[...] chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa

¹¹⁴ Aloïs Riegl, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Denoël, 1981.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 116.

fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux¹¹⁶.

L'idée d'une production d'un espace haptique suppose la création d'un cinéma hypersensoriel en ne cessant d'user des multiples ressources dont le langage cinématographique dispose. Cette vision singulière fondée sur une multiplicité de formes apparaît notamment dans *Anita no perd el tren* en nous matérialisant le regard de cette dernière depuis son poste de travail qui, séparée par la vitre du guichet traduit métaphoriquement son isolement par rapport à l'univers qui l'entoure. La conception de cette image épouse le point de vue du regardeur. Cette approche est renforcée dans ce film dans la mesure où le cinéaste use d'une focalisation et ocularisation internes en jouant sur les deux aspects de cette ultime construction doublée de commentaire en off de la part du personnage : « La combinaison d'un récit homodiégétique en voix off et d'une ocularisation interne primaire réalise au mieux ses deux conditions¹¹⁷. » La conduite de la narration est doublée de cette ocularisation proprement interne.



Figure 37. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 05 min 37 s.

La construction d'une ocularisation interne primaire se remarque dans le changement de la forme du cadre de l'écran produite par la présence en filigrane des deux interlocutrices. Cet effet se remarque à gauche du plan à travers le reflet projeté sur la vitre du guichet du cinéma. Ce ne sont pas seulement des dispositifs optiques qui construisent une lisibilité du

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁷ François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, op. cit., p. 80.

regard en passant à travers le prisme de parties corporelles. Par extension, cette modalité de captation fait écho à la manière dont la protagoniste a construit sa vie en accordant une place primordiale au monde des illusions en travaillant pour un cinéma de quartier barcelonais. La transparence donnée à la subjectivité de l'image cinématographique ne se limite pas à cette modalité de perception comme en témoigne la vision déformée produite par le montage filmique.

La focale adoptée ne se limite pas à des objets optiques en reprenant le regard du personnage qui ne laisse transparaître aucun indice susceptible de guider le spectateur : « Elle se définit par le fait que la subjectivité de l'image est construite par les raccords (comme dans le champ-contrechamp), par une contextualisation¹¹⁸. » C'est en ce sens que le montage filmique joue un rôle décisif comme en témoigne l'alternance de champ-contre champ dans *Anita no perd el tren* pour évoquer un souvenir d'enfance de la part de la protagoniste.



Figure 25. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 04 min 10 s.

L'œil-cinématographique nous donne à voir le sujet en position centrale depuis les clients de la poissonnerie avant de laisser place à la vision proprement interne de cette dernière sans marquer explicitement la trace du regardeur. De protagoniste, Anita devient observatrice comme le reflète explicitement par la transmission du regard de celle-ci.

¹¹⁸ François Jost, André Gaudreault, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 133.



Figure 26. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 04 min 36 s.

En ce sens, la séquence s'inscrit dans la lignée des théoriciens dans la mesure où la compréhension de la scène est rendue possible grâce au contexte filmique.

L'idée d'une transparence donnée au regardeur dans l'esthétique ponsienne ne se borne pas à une construction fondée sur une focalisation interne comme le souligne le travail de création effectué dans la manière de concevoir un point de vue distancié par l'ocularisation zéro en redéfinissant les frontières que le terme suppose. Le cinéaste se détache de l'horizon d'attente qui associe ce procédé cinématographique à l'idée de distanciation. La proximité avec la matière projetée s'avère être au cœur de la représentation ponsienne comme nous allons le mettre en évidence. À l'image du point de vue interne partagé en deux sous-ensembles, l'ocularisation zéro reproduit un schéma similaire. Quand l'œil-caméra ne fait que transmettre les images, il s'agit d'une ocularisation zéro présentant une caméra non marquée : « [...] montrer la scène en faisant oublier au maximum l'appareil de prise de vue¹¹⁹. » L'œil caméra peut marquer sa présence pour nous mettre à distance de l'effet de réel tel que le proposent les deux critiques à travers le terme d'ocularisation zéro à caméra stylisée : « [...] entend bien affirmer son rôle et non pas nous entretenir dans l'illusion que le monde se raconte tout seul¹²⁰. » En ce sens, nous présenterons la première catégorie avant de nous focaliser sur le second aspect.

¹¹⁹ François Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *op. cit.*, p. 211.

¹²⁰ *Ibid.*

L'idée de produire un cinéma tactile fondé sur un régime haptique ne se limite pas à une perception proprement interne comme le sous-entend l'élaboration d'un point de vue en apparence plus distancié. La production d'un sens nouveau se reflète dans le traitement de la lumière opérée par le cinéaste comme l'illustre la séquence « Desig » dans *El Perquè de tot plegat*. La production d'un cinéma hyperesthétique se manifeste dans l'utilisation récurrente du clair-obscur. La perception d'un corps baigné dans l'obscurité contribue à produire un autre effet de réel insolite. La captation proposée se limite à une perception fragmentée comme en témoigne la visibilité restreinte donnée au corps.



Figure 38. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 01h 07 min 21 s.

La perception de l'oreille est particulièrement éclairante dans la manière de proposer un régime haptique dans la mesure où la vision troublée projetée incite à écouter les impressions qui se dégagent de ce plan. Noyé par le chagrin, le personnage laisse exprimer son désespoir comme le laisse entendre les sanglots en son *in*. L'expérimentation haptique apparaît explicitement dans la mesure où l'image conçue s'avère restreinte au profit du son pour participer d'une meilleure sensorialité. Parmi les autres techniques employées par le cinéaste lorsque celui-ci n'use pas d'une ocularisation interne qui vise à modifier le rapport de réel, l'incitation à une dimension tactile passe par le biais des couleurs doublées d'une source sonore distincte.

La conception d'un espace haptique qui octroie une importance fondamentale à la

texture ne cesse de faire l'objet de la création ponssienne. Cette modalité apparaît également dans la seconde approche de l'ocularisation zéro. La proximité créée revêt une multiplicité de formes comme le met en évidence la captation réalisée depuis le point de vue du personnage tout en étant à distance en mettant en évidence la position d'observateur dans la séquence de *El Perquè de tot plegat*. Le point de vue présenté épouse celui du personnage en étant à hauteur de son épaule tout en étant à distance de ce dernier puisque l'œil de la caméra est positionné en retrait par rapport au personnage dont la profondeur de champ laisse transparaître l'objet de son désir, la voisine. Ce plan semi-subjectif concourt à mettre en évidence l'esthétique du cinéaste qui ne cesse de jouer avec les frontières en alliant l'effet de proximité et distanciation pour nous dévoiler la pulsion scopique de ce dernier qui s'intensifie au cours de la séquence lors de l'achat d'une lunette télescopique.



Figure 39. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 24 min 15 s

La perception du regard subjectif est renforcée par la constitution d'une image filmique qui ne permet pas l'identification du personnage avec l'instance spectatrice lorsque le réalisateur nous projette à l'écran le corps pensant. Nous reviendrons plus précisément dans le quatrième chapitre de notre deuxième partie consacrée à la dimension psychologique projetée de manière récurrente par le cinéaste.



Figure 40. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 24 min 22 s.

L'importance conférée à la dimension haptique se reflète dans la modalité de captation. Adossée au mur de la pièce, le personnage semble contemplatif en ayant le regard orienté au loï suggérant le hors-champ. Cette perception singulière participe d'une construction distanciée ce qui n'est pas sans rappeler la constitution d'une image-cristal selon Gilles Deleuze : « L'image-cristal, ou la description cristalline, a deux faces qui ne se confondent pas¹²¹. » Le dévoilement relatif concourt à laisser une place prépondérante à une démarche proprement subjective qui pousse le spectateur dans ses retranchements en l'incitant à entreprendre une démarche suggestive. La constitution d'images marquées passe à travers le prisme d'une double dimension : « [...] formation d'une image biface, actuelle et virtuelle¹²². » Cette construction qui fait converger la matérialité du regard à une conception suggérée de l'imaginaire cherche à mettre en évidence le caractère artificiel projeté par la représentation de ce corps pensant. Par cette mise en forme, le cinéaste contraint l'image projetée dépasse le cadre d'une dimension optique pour s'inscrire dans une perspective haptique.

Cette constante poétique passe par une variété d'approche comme l'illustre notamment la modalité de captation effectuée pour retranscrire l'activité pulsionnelle de Pere-Lluc dans *Amor idiota*. Le protagoniste n'est pas seulement perçu en tant que spectateur mais comme

¹²¹ Gilles Deleuze, *L'Image Temps. Cinéma 2*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 94.

¹²² *Ibid.*, pp. 92-93.

cadreur lorsqu'il transgresse l'intimité de Sandra en effectuant des clichés. Cette manifestation passe à travers la récurrence de gros plans qui concourt à différencier une perception proprement optique. Ce procédé cinématographique concourt à l'élaboration d'un regard haptique qui procède d'une perception singulière en mettant le spectateur au plus près du personnage par une focalisation interne tout en le plaçant à distance à travers le point de vue adopté :

[...] la plus fréquente, sans doute est l'association focalisation interne - ocularisation zéro : (un narrateur (pas forcément à la première personne) raconte comment le personnage vit une situation, de l'intérieur, et nous voyons celui-ci évoluer sur l'écran [...] combinaison d'un savoir intérieur et d'une vision non ancrée dans la diégèse est d'ailleurs très proche de l'une des situations les plus fréquentes en littérature. Les structures narratives sont décrites de l'extérieur par nécessité mais sans que nous soyons renvoyés à la présence localisable d'un narrateur témoin¹²³.

L'œil cinématographique témoigne de sa présence dans la mesure où les proportions du plan sont modifiées mais la captation caméra à l'épaule doublée d'un commentaire en off du protagoniste : « [...] la pensée intérieure a pour support privilégié la bande sonore : ce peut être une voix qui accompagne l'image, mais aussi l'occurrence libre d'un son¹²⁴» vise à créer une proximité avec les corps projetés débordants d'affects. Par ce dispositif, Ventura Pons impose une poétique fondée sur la transparence du regard. L'espace haptique est mise en évidence à travers une captation corporelle en contre-plongée sur le corps désirée.



¹²³ François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman, op. cit.*, p. 74

¹²⁴ *Ibid.*, p. 71

Figure 41. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 30 min 40 s

La traduction de la pulsion scopique du personnage est transmise par le biais de cet effet de caméra qui vise à construire une image filmique perceptivo-sensitive et affective en transmettant le point de vue adopté par le personnage principal sans pour autant passer par une ocularisation interne. Le montage filmique réalisé renverse l'esthétique attendue en faisant succéder ce plan par une captation frontale de Pere-Lluc affairé à prendre en photo clandestinement la jeune femme depuis son perchoir.



Figure 42. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 30 min 41 s.

Cette construction singulière fondée sur l'idée d'un détachement et de proximité ne cesse de ponctuer ce long-métrage comme en témoigne la captation furtive par l'œil-cinématographique en faisant passer le regardeur en position de voyeuriste lors de ses ébats sexuels avec le corps désiré.

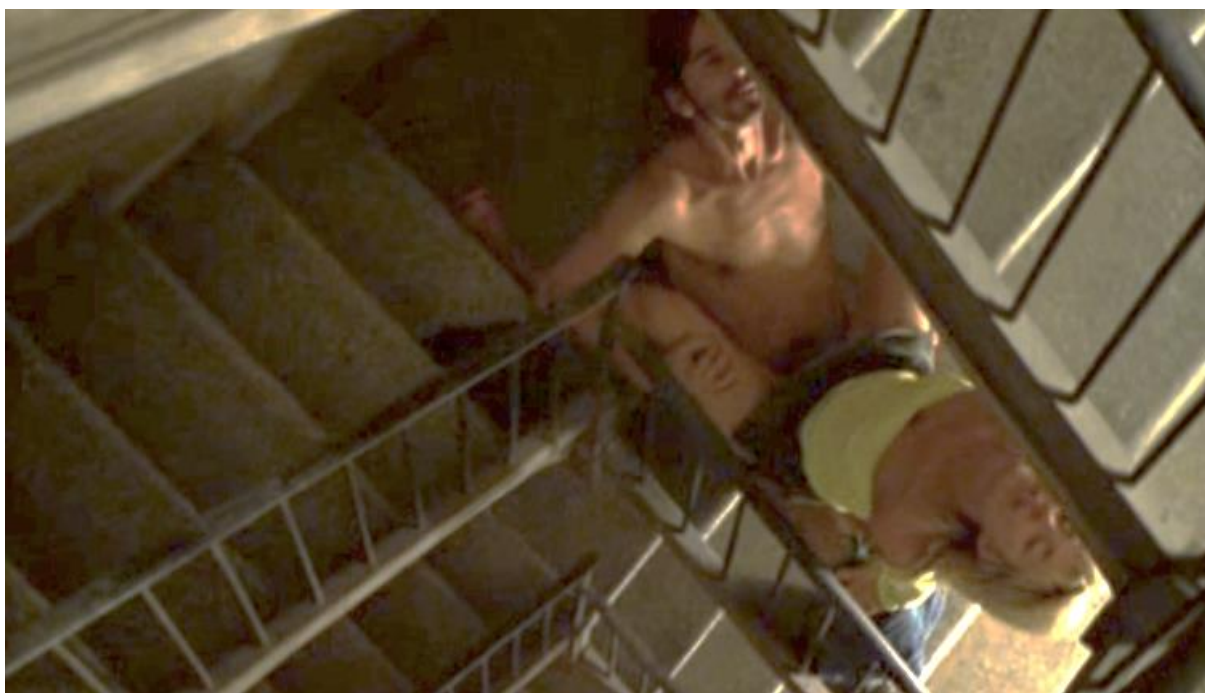


Figure 43. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 05 min 37 s.

De la même manière que la perception réalisée pour mettre en évidence l'obsession du personnage à observer à distance Sandra, l'image cinématographique proposée s'inscrit dans la même démarche comme en témoigne la représentation en contre-plongée. Le cinéaste se réapproprie les mécanismes cinématographiques comme le reflète l'usage singulier de cet angle de vue qui traduit le caractère transgressif de la scène dans la mesure où les sensations sont supplantées sur la raison en apparaissant dans un espace de flux tout en étant resserré, les escaliers.

En ce sens, la revendication d'un cinéma proprement corporel passe par la transparence donnée à cette mise en forme. Cette singularité se manifeste par le déploiement spécifique d'une narration et d'une énonciation héritées de la théorie littéraire qui rompt avec l'horizon d'attente en faisant apparaître la trace de l'acte de filmer en usant des multiples possibilités offertes par le langage audio-visuel. L'énonciation cinématographique et proprement ponssienne se remarque dans la constitution d'une œuvre tactile en octroyant un rôle fondamental aux expressions sensibles. C'est dans cette perspective que le cinéma est envisagé tant dans son aspect procioperceptif que kinesthésique. La proximité visuelle produite cherche à dépeindre une autre expérience du regard qui passe par une substitution de la dimension optique de la perception visuelle en une approche haptique rendue possible par

le développement d'une sensorialité optico-tactile : « [...] on voit de si près qu'on touche¹²⁵ ». Ce cinéma de l'immédiateté est à rapprocher de la dimension haptique présentée par la pensée deleuzienne :

[...] chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux¹²⁶.

C'est une expérience unique à laquelle se livre le cinéaste en proposant une synesthésie de la vue et du toucher. Cette incarnation filmique ne s'inscrit pas seulement dans une démarche intellectuelle mais viscérale.

3. Une organisation temporelle sensorielle

L'écriture cinématographique ponssienne se caractérise par une relation intime nouée avec le référent dramatique dans la manière de concevoir le temps. Ce principe se remarque dans le choix de formes proprement cinématographiques comme nous allons le montrer en nous intéressant à la manière dont le réalisateur aborde la donnée temporelle. Avant de revenir plus amplement sur cet aspect, il importe de revenir sur la distinction établie notamment par Christian Metz qui différencie le temps de l'histoire qui correspond au fait de raconter les événements de la dimension temporelle propre à l'histoire :

[...] (temps du signifié et du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits [...] plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹²⁷.

Pour envisager cette distinction, il faut s'attacher à la manière dont ils sont disposés dans le récit. C'est dans cette perspective que nous allons nous focaliser sur l'ordonnement du récit cinématographique ponssien. L'évidence première serait de penser que ce cinéaste s'attacherait à l'élaboration d'un récit *synchrone* en harmonisant l'ordre des événements racontés à leur présentation narrative. Pourtant, ce dernier opte pour le procédé récurrent utilisé dans la plupart des récits qui rompt avec l'ordre chronologique : « [...] l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire¹²⁸ » en privilégiant selon la terminologie genettienne les anachronies : « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir,

¹²⁵ Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 21.

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 146.

¹²⁷ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 27.

¹²⁸ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 80.

plus ou moins loin du moment “présent”, c’est-à-dire du moment où le récit s’est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l’anachronie cette distance temporelle¹²⁹. » Elles se présentent selon deux procédés temporels canoniques, soit par anticipation ou analepse : « [...] toute évocation après coup d’un évènement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve¹³⁰ » ou par rétrospection ou proloespe : « [...] toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d’avance un évènement ultérieur¹³¹. » La première modalité est la structure narrative la plus employée jusqu’au XIXe siècle qui débute *in medias res* avant de laisser place au retour en arrière qui a une valeur explicative. À ces deux concepts, Gérard Genette fait émerger une autre distinction. La position « externe » renvoie à un évènement antérieur au récit premier alors que la construction « interne » fait écho à un évènement antérieur en s’inscrivant à l’intérieur du cadre temporel du récit premier. Yannick Mouren ajoute une troisième possibilité en définissant le flash-back mixte qui peut initialement apparaître de façon externe tout en s’achevant de manière interne : « Un flash-back peut être mixte, c’est-à-dire, externe à son point de départ et interne à son point d’arrivée¹³². » Pour mettre à contribution l’une des ces modalités temporelles discontinues, le cinéaste joue particulièrement sur deux critères ce spécialiste en narratologie définit deux autres notions qui correspondent à la « portée » et à l’« amplitude » :

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l’avenir, plus ou moins loin du moment “ présent ”, c’est-à-dire du moment où le récit s’est interrompu pour lui faire place : nous appellerons *portée* de l’anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d’histoire plus ou moins longue : c’est ce que nous appellerons son *amplitude*¹³³.

L’enjeu de la représentation poïssienne est de repousser constamment les limites du septième art dans la manière de concevoir d’une construction narrative discontinue. Même si cet acte narratif présente des familiarités avec le récit littéraire dans la mesure où il peut suivre un sens linéaire ou rompre la chronologie des évènements, la conception du temps au cinéma ne porte pas sur le référent linguistique. L’influence littéraire et plus particulièrement dramatique n’est pas en soi incohérente avec le médium cinématographique dans l’agencement de la narration dans la mesure où elle donne à voir une succession d’échanges. Toutefois, la donnée temporelle cinématographique présente une spécificité qui se remarque d’un point de vue spatial comme l’illustre Christian Metz : « [...] le cinéaste est contraint

¹²⁹ *Ibid.*, p.89.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Yannick Mouren, *Le Flash-back. Analyse et histoire*, op. cit., p. 9.

¹³³ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.89.

lorsqu'il veut déplacer le temps, de déplacer l'espace en un surcroît de fardeau¹³⁴. » C'est cet aspect qui est particulièrement exploré par le réalisateur catalan dans la mesure où la donnée temporelle joue un rôle dans la narration ce qui reprend la perspective de Gérard Genette qui définit l'étude de l'agencement du temps :

[...] l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect¹³⁵.

Dans cette perspective, Ventura Pons met à contribution son expérience passée en tant que metteur en scène pour proposer un renouvellement du langage cinématographique dans la manière d'ordonner le récit cinématographique. En fonction des long-métrages, Ventura Pons adopte une structure narrative temporelle spécifique comme nous allons le voir à travers deux exemples emblématiques.

Le récit rétrospectif apparaît comme un trait récurrent dans l'esthétique ponssienne en usant du procédé cinématographique du flash-back. Hérité de l'anglais, il se caractérise par une incursion foudroyante dans le passé comme en témoigne les premières représentations de ce dispositif qui se présente sous la forme d'une illumination mentale. Ventura Pons marque sa singularité en cherchant constamment à repousser les limites du médium cinématographique dans la manière de concevoir le tissu narratif comme le souligne particulièrement le film *Carícies*. La donnée temporelle est intrinsèquement liée à l'espace selon María del Pilar Regidor Nieto insiste plus particulièrement sur le déploiement d'un chronotope défini comme

[...] la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est et mesuré d'après le temps¹³⁶.

Le cadre urbain présenté est intimement connecté à un moment précis qui se déroule la nuit comme le mettent en évidence les différents plans et sons caractéristiques de cet espace-temps :

En el texto nunca se menciona Barcelona pero es la ciudad que conoce al autor y que maneja Pons. [...] Es por tanto una película bien ubicada : fecha, estación, época ; para ello se vale imágenes : el reloj, las vestimentas, los coches, el diseño urbaístico y el mobiliario de lugares reconocibles por nosotros : la estación de Sants, el reloj de Paza Cataluña, etc.¹³⁷.

¹³⁴ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, op.cit.*, p. 71.

¹³⁵ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, pp.78-79.

¹³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Ésthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 237-238.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1307.

Le jeu sur le temps ne se borne pas seulement à la mise en place d'une condensation spatio-temporelle dans la mesure où il opère une rupture chronologique à travers la mise en place d'un flash-back comme le reconnaît le propre cinéaste :

[...] normalmente una pieza se compone de tres actos, presentación, nudo y desenlace. Y en *Carícies* el desenlace está implícito en la presentación. La discontinuidad, la manipulación del tiempo, me parecían diáfanos. Me fascinaba¹³⁸.

Par la mise en place d'une concentration spatio-temporelle, le cinéaste examine en profondeur les ressorts du médium cinématographique en opérant pour une rupture chronologique. Le cinéaste joue avec les différentes modalités de déconstruction temporelle. En nous appuyant sur la conception de Yannick Mouren dans son étude du retour en arrière d'un point de vue cinématographique, il convient de porter notre attention sur la façon dont le réalisateur catalan mobilise les traits caractéristiques de la rupture chronologique pour concevoir un long-métrage singulier. Il rompt avec le schéma préétabli du récit linéaire en ayant recours aussi bien à une forme narrative qui renvoie à un « passé *objectif*¹³⁹ » à travers la mise en place d'un flash-back externe dit objectif car il est pris en charge par l'instance narrative extradiégétique. Toutefois, il ne se limite pas à cette modalité narrative comme nous allons l'analyser en ayant recours au « passé *subjectif*¹⁴⁰ », c'est-à-dire la mémoire du personnage. Par ce procédé, le réalisateur élabore une narration emboîtée : « L'ordre et l'enchaînement sont les deux instruments notionnels qui permettent de présenter une description et une typologie de toutes les séquences rétrospectives¹⁴¹. » À ces deux concepts, le théoricien fait émerger le terme de continuité. Si le récit se déroule une seule fois sans avoir recours au récit initial, il est identifié comme raccordant tandis que les renvois multiples constituent une narration discontinue :

[...] tous les événements concernés en une seule fois, c'est-à-dire sans revenir au récit premier avant la fin du flash-back, ou en plusieurs fois, c'est-à-dire en revenant à plusieurs reprises au récit premier ; le premier sera dit *continu*, le second *discontinu*¹⁴².

Enfin, si le retour au récit premier renvoie à la narration initiale, le flash-back est raccordant contrairement à un détachement par rapport au récit premier :

Lorsque le spectateur, à la fin du flash-back, se retrouve dans le récit premier au moment de l'histoire où celui-ci avait laissé place au passé diégétique, le flash-back est dit raccordant. [...] si un retour en arrière ne raccorde pas avec le récit premier, il sera qualifié de non-

¹³⁸ Ventura Pons, « Carícies. Notas del director », *op. cit.*

¹³⁹ Yannick Mouren, *Le Flash-back. Analyse et histoire*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴² *Ibid.*, p. 9

raccordant¹⁴³.

Bien plus qu'une utilisation fréquente, Ventura Pons marque sa singularité en ne cessant de combiner avec les multiples possibilités offertes par ce mécanisme. Nous optons pour la terminologie proposée par Yannick Mouren pour envisager le procédé du retour en arrière. Si nous revenons plus précisément sur la dimension objective du retour en arrière, il convient de remarquer que le processus adopté par le cinéaste emprunte une voie nouvelle. Celui-ci n'est pas explicitement annoncé dès le début du long-métrage ni ne se manifeste sous la forme traditionnelle d'un éclair ou d'un flash. Au lieu de recourir à la forme canonique de l'éclair passant par le biais d'un fondu enchaîné, le cinéaste plonge le spectateur dans les entrailles du procédé par la matérialisation visuelle du retour en arrière en faisant apparaître les plans sur la ville à reculons. En reprenant le plan détaillé de la séquence introductive indiquant 22 h 05 min, le cinéaste attribue une fonction narrative aux aiguilles en les faisant reculer jusqu'à l'heure initiale de l'univers diégétique. La transparence du dispositif est d'autant plus explicite qu'un plan détaillé est effectué sur l'horloge de la ville comme nous le précise le cinéaste :

Utilizaría la discontinuidad sólo una vez, la que corresponde al arranque/final de la historia. Para subrayarla me serví del reloj de la plaza Catalunya haciendo girar sus manecillas en sentido inverso. Un simple truco de laboratorio que, narrativamente, es de lo más identificativo que se puede proponer¹⁴⁴.

L'innovation ponssienne se reflète également dans l'annonce singulière du dispositif qui n'apparaît qu'à la fin du long-métrage. La rétrogradation du temps est expressément énoncée par la réutilisation de plans initiaux sur lesquels apparaissent l'horloge de la Place de Catalogne.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴ Ventura Pons, « Carícies. Notas del director », *op. cit.*

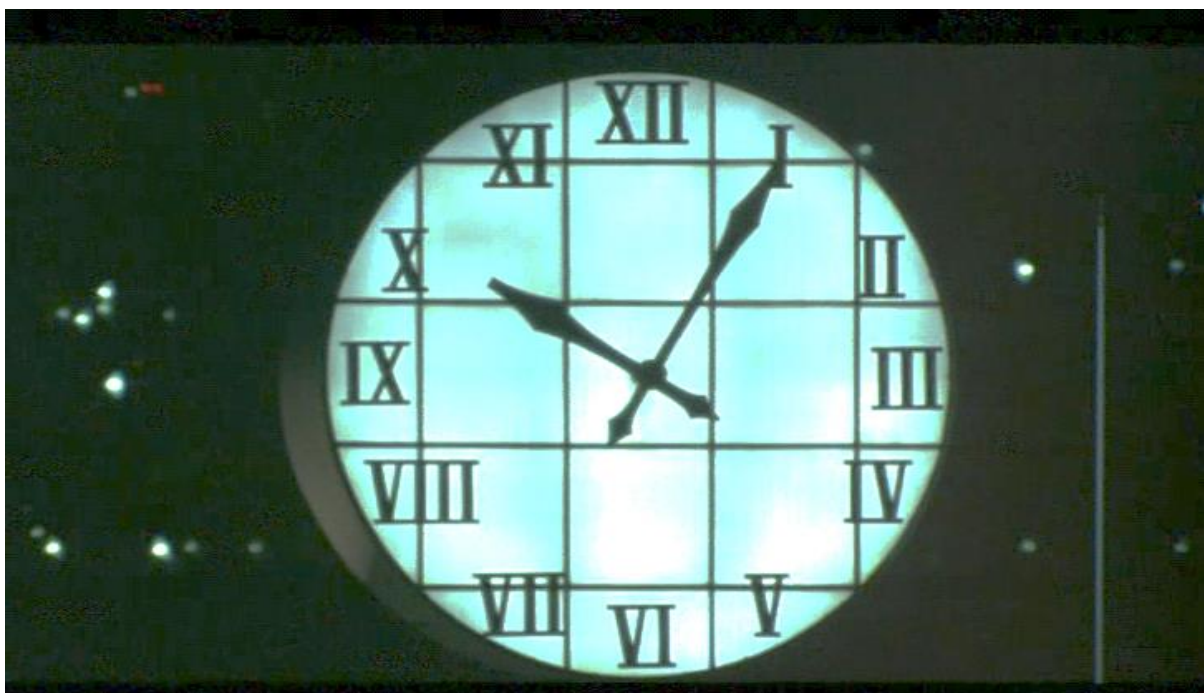


Figure 44. Ventura Pons, *Carícies*, 1998, 01 min 27 s.

Le retour en arrière ne provient pas seulement d'un mémorateur visible à l'écran mais est pris en charge par l'instance narrative qui apparaît métaphoriquement sous la forme de l'horloge de la Place de Catalogne pour souligner explicitement le flash-back.

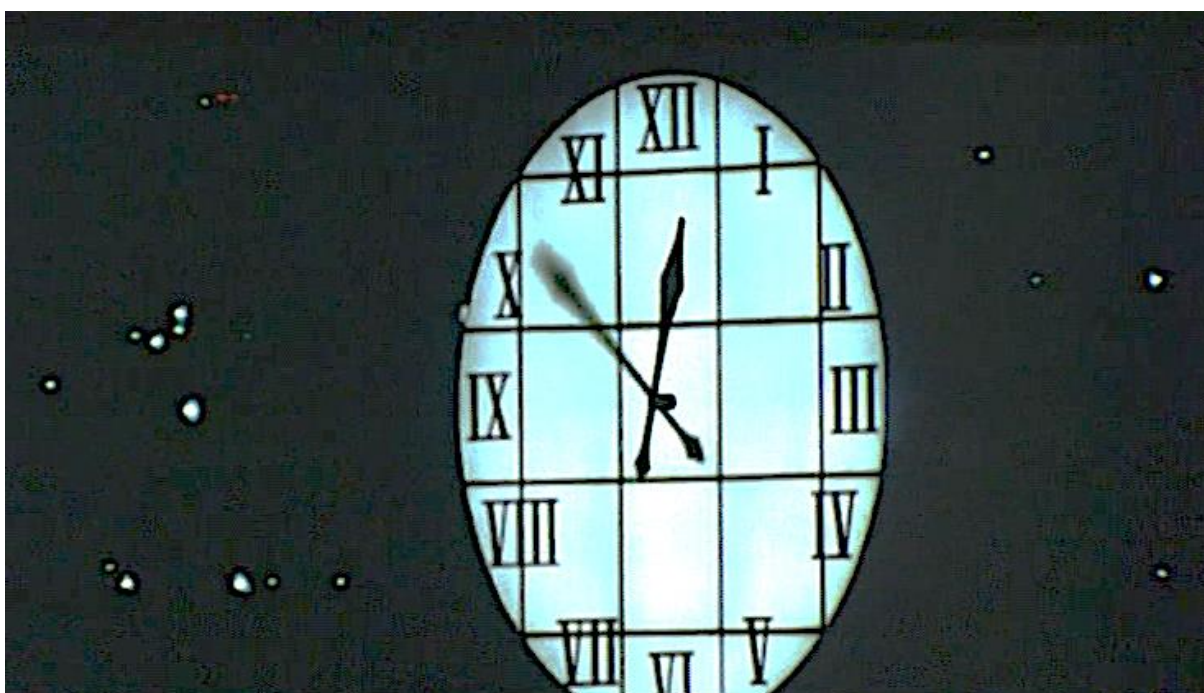


Figure 45. Ventura Pons, *Carícies*, 1998, 01 h 10 min 57 s.

Dans cette fiction, le cinéaste pousse à son paroxysme les ressorts du médium cinématographique en intégrant le long-métrage des flashes-backs subjectifs ou qualifiés de

« flash-back enchâssé[s]¹⁴⁵. » Par subjectivité, nous nous référons à l'aspect défendu par Yannick Mouren pour désigner la particularité du retour en arrière effectuée par un personnage-narrateur appartenant à l'univers diégétique transmettant la perception d'un personnage. *Caricies* se caractérise par une alliance de la modulation temporelle prise en charge tant par le grand imagier au niveau de la macrostructure qu'au sein même de la diégèse par les propres personnages comme en témoigne notamment la séquence réunissant « Home Vell » et « Nen » s'organisant sur un flash-back. La volonté de proposer une approche singulière de cet ordonnancement spécifique du récit ne signifie pas pour autant un rejet catégorique des formes traditionnelles. Le cinéaste n'hésite pas à mobiliser des structures préétablies comme en témoigne le récit rétrospectif conduit par l'une des instances narratives. Le procédé est mis en place par le biais d'un élément intradiégétique. C'est par le biais de la proposition du jeune garçon d'offrir du feu à son interlocuteur que le renversement temporel se produit : « ¿ Quieres que te lo cuente ? » (32 min 02 s). L'accès à cet événement antérieur est rendu possible par une discursivité sonore : « Se lo he robado a un tío que me caía superbién, y yo a él » (32 min 56 s) jumelée à un zoom effectué sur le visage du narrateur.



Figure 46. Ventura Pons, *Caricies*, 1998, 33 min 31 s.

Le passage de la contextualisation au développement du flash-back s'articule également sur une mise en forme singulière qui s'éloigne de la représentation traditionnelle :

¹⁴⁵ Yannick Mouren, *Le Flash-back. Analyse et histoire*, op. cit., p. 42.

« [...] le plus souvent un fondu enchaîné¹⁴⁶. » L'irruption dans cet évènement passé s'effectue non seulement *in media res* mais aucune précision temporelle ni spatiale n'est indiquée : « Atemporales son los recuerdos de los días anteriores del niño¹⁴⁷. » L'enchaînement proposé traduit non seulement la violence de l'épisode mais permet d'insérer un autre niveau temporel :

[...] le flash-back est un procédé conventionnel, extrinsèque : il se signale en général par un fondu-enchaîné, et les images qu'il introduit sont souvent surexposées ou tramées. C'est comme un écriteau : "attention ! souvenir". Il peut donc indiquer par convention une causalité psychologique, mais encore analogue à un déterminisme sensori-moteur, et, malgré ses circuits, ne fait qu'assurer la progression d'une narration linéaire¹⁴⁸.

La préférence pour ce moyen technique permet d'insister sur la dimension psychologique du personnage puisqu'il nous fait pénétrer dans son passé explicité par le changement chromatique opéré lors de l'évocation de ce souvenir. Cette modification qui permet de mettre en évidence le caractère antérieur de l'évènement narré ce qui n'est pas sans rappeler le procédé le plus employé par les cinéastes :

[...] le plus répandu est le passage de la couleur au noir et blanc (ou vice-versa). Depuis que la couleur est devenue la norme dans le cinéma (fin des années 1960), le passage au noir et blanc (parfois remplacé par le sépia) est un signe très efficace pour signifier que nous sommes transposés dans le passé¹⁴⁹.

Pour séparer le présent et le passé, le cinéaste opte pour ce dispositif traditionnel en proposant un éclairage bleuté. Au-delà d'une dimension strictement esthétique, ce procédé présente une charge sémantique spécifique qui concourt à renforcer l'idée de la dimension fragile et subjective du fait raconté : « [...] l'aspect "abîmée" de l'image exprime parfaitement la fragilité du passé qui n'est que reconstitué¹⁵⁰. » La réminiscence du souvenir du personnage est non seulement également accompagnée par sa voix en off mais est ponctuée par une musique hard-rock qui intensifie la dimension dramatique de la scène dans la mesure où ce genre musical insiste sur l'action transgressive opérée par le narrateur en compagnie de l'un de ses amis, en se rendant au domicile d'un dealer croisé dans le métro. Le caractère déviant par rapport à la norme sociale est accentué par le comportement des deux jeunes garçons qui décident de se doucher chez cet inconnu. Ce procédé d'écriture cinématographique vise à insister sur les faits majeurs de l'existence, à donner une valeur explicative comme l'illustre Marc Vernet qui met en évidence le rôle prépondérant exercé par

¹⁴⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma. op. cit.*, p.115.

¹⁴⁷ María del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, op. cit., p. 1310.

¹⁴⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, op. cit., p. 67.

¹⁴⁹ Yannick Mouren, *Le Flash-back. Analyse et histoire*, op. cit., p. 50.

¹⁵⁰ *Ibid.*

ce mécanisme : « [...] la partie en flash-back est donnée comme plus vraie, plus essentielle que la partie au présent¹⁵¹. » C'est en ce sens que la construction temporelle circulaire concourt à mettre en lumière le devenir de l'existence humaine.



Figure 47. Ventura Pons, *Caricias*, 1998, 33 min 33 s.

La sortie du flash-back s'opère par un raccord cut afin d'insister sur la brutalité de l'évènement narré. En ce sens, ce choix se détourne du traditionnel fondu enchaîné : « [...] le plus souvent un fondu enchaîné¹⁵² » qui permet de passer suavement entre deux plans ce qui met en évidence la volonté du cinéaste de recourir à des pratiques cinématographiques modernes : « [...] le passage dans le passé par coupe franche (le montage sec) s'est généralisé, il est devenu en quelque sorte, la norme¹⁵³. » Dans cette scène, l'accès au souvenir passe non seulement par le biais d'une verbalisation du récit de la part du personnage mais par un changement lumineux : « [un] jeu avec les éclairages¹⁵⁴. » Le retour sur le moment de l'énonciation passe à travers un premier plan sur lequel apparaît le personnage locuteur assis en s'adressant à son interlocuteur. Il présente une attitude similaire à celle adoptée avant l'épisode du flash-back. La reprise temporelle initiale se remarque à travers un nouveau changement de luminosité puisque les plans se caractérisent par une clarté plus importante.

¹⁵¹ Marc Vernet, « Flash-back » in Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, (al.), *Lectures de films*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Ça/cinéma », 1980, p. 98.

¹⁵² Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op.cit., p.115.

¹⁵³ Yannick Mouren, *Le Flash-back. Analyse et histoire*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

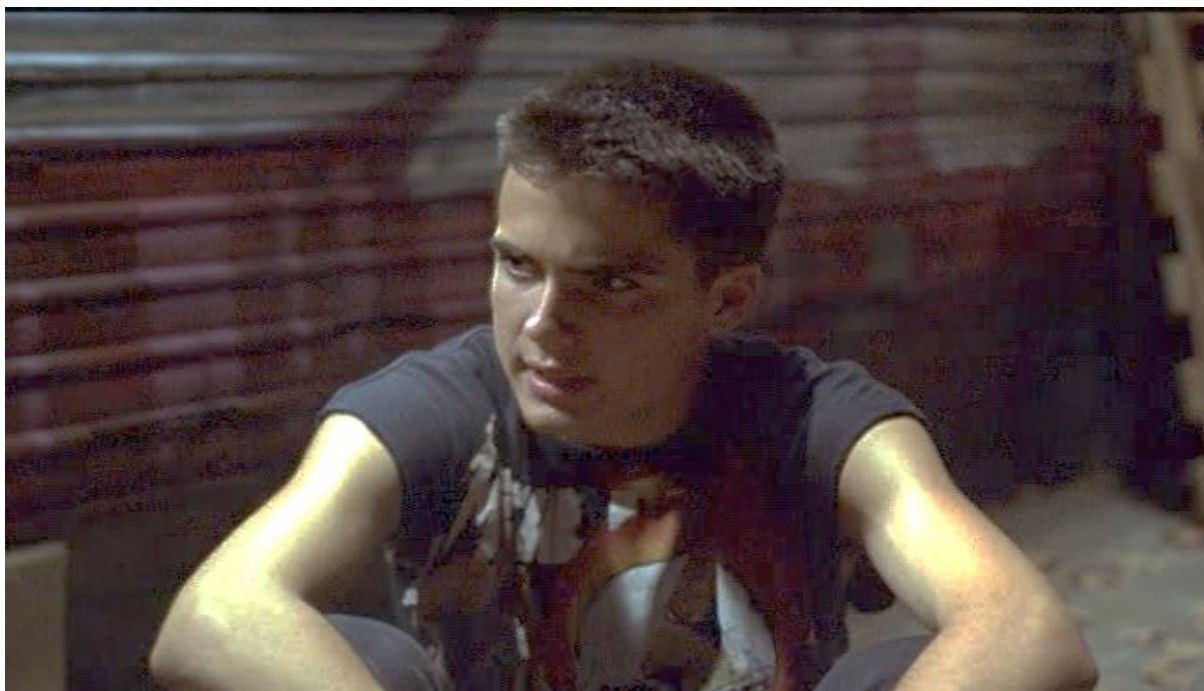


Figure 48. Ventura Pons, *Caricies*, 1998, 34 min 53 s.

Bien plus qu'une prouesse technique, le recours au flash-back s'inscrit dans une logique narrative décisive dans le devenir du sujet comme en témoigne l'approche deleuzienne : « Le rapport de l'image actuelle avec des images-souvenir apparaît dans le flash-back. C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent¹⁵⁵. » Pour Gilles Deleuze, le phénomène de rétrospection doit répondre à une transformation de la situation du personnage ce qui permet d'inscrire le passé en une image-souvenir :

La question du flash-back est celle-ci : il doit recevoir sa propre nécessité d'ailleurs, tout comme les images-souvenir doivent recevoir d'ailleurs la marque interne du passé. Il faut qu'on ne puisse pas raconter l'histoire au présent. Il faut donc que quelque chose d'autre justifie ou impose le flash-back, et marque ou authentifie l'image-souvenir¹⁵⁶.

Le recours à ce dispositif ne s'articule pas sur une logique prédéterminée. Bien plus qu'un détachement à la convention narrative, l'emploi du flash-back est à lire comme un procédé critique : « [...] le flash-back trouve sa raison : à chaque point de bifurcation du temps. La multiplicité des circuits trouve donc un nouveau sens¹⁵⁷ » visant à faire de la confession par cette confrontation au passé une force émancipatrice :

L'image-souvenir ne nous livre pas le passé, mais représente seulement l'ancien présent que le passé "a été". L'image-souvenir est une image actualisée ou en voie d'actualisation, qui ne forme pas avec

¹⁵⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2. op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁷ *Ibid.*

l'image actuelle et présente un circuit d'indiscernabilité¹⁵⁸.

Le fait narratif ne permet pas seulement l'organisation d'un discours mais est envisagé comme un support décisif doté de ressorts spécifiques permettant l'éclosion d'une régénérescence des personnages. Le recours au flash-back participe de la reconstruction de l'actant. La prise en charge de la régulation de la narration temporelle d'un référent intradiégétique ne présuppose pas un schéma préétabli mais devient l'objet d'une réinvention perpétuelle comme en témoigne l'approche plurielle offerte par le cinéaste.

Le jeu opéré avec la mise en ordre du récit filmique n'implique pas nécessairement le grand imagier. Dans cette situation, le personnage-narrateur propose son propre agencement des événements dont l'exemple le plus emblématique reste sans conteste *Anita no perd el tren*.

L'ensemble du récit filmique s'articule sur une double temporalité. Fasciné par le déploiement d'une narrativité complexe, le cinéaste explore en profondeur la construction narrative emboîtant deux dimensions temporelles. Le film débute *in media res* par l'achat de la protagoniste de son propre gâteau d'anniversaire qui apparaît sous la forme d'un flash-back subjectif externe discontinu raccordant. Toutefois, le retour à cette temporalité n'est dévoilé au spectateur qu'à la fin du long-métrage lorsque cette dernière est en train de célébrer ses cinquante ans. La déconstruction chronologique est implicitement indiquée dès le début du film par le biais d'un procédé caractéristique du septième art qui correspond à la profondeur de champ. En étant positionnée au niveau d'une pâtisserie, l'œil-caméra insiste sur le mouvement corporel se traduisant métaphoriquement par le passage d'un processus narratif introspectif à rétrospectif sur la protagoniste.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp.74-75.



Figure 49. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 28 s

La volonté de proposer un recentrement sur Anita se manifeste par le biais de la devanture du magasin qui offre une vision déformée du personnage. Elle nous renvoie son reflet faisant référence à la manière dont le récit cinématographique est porté à l'écran.



Figure 50. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 37 s.

Cette construction singulière est explicitement révélée par le cinéaste : « [...] la discontinuidad narrativa con la que siempre me ha gustado jugar. Anita... la estructuro como

un inmenso flash back¹⁵⁹. » Le réalisateur ne se limite pas à cette unique modalité temporelle. Après le générique, il insère une dimension temporelle antérieure à ce premier niveau de temporalité un ensemble de flash-backs subjectifs partiels faisant qui renvoient à son passé plus ou moins lointaine en passant de son enfance à son récent licenciement. L'intégration de ces épisodes fragmentés de la part de la protagoniste insiste sur la dimension performative de l'acteur dans la manière de narrer les événements en faisant converger le « je » narrant et le je « narré ». En ce sens, le traitement de la temporalité dans le film narratif ponssien se caractérise par un jeu constant opéré sur les formes. En revendiquant une indépendance artistique, chaque film fait l'objet d'un défi constant dans la manière de concevoir le temps à l'écran. L'obsession du cinéaste à moduler la donnée temporelle ne se limite pas à une dimension strictement passée.

Ventura Pons pousse à son paroxysme les ressorts du langage cinématographique en poussant le curseur temporel vers l'avenir, c'est-à-dire en ayant recours au flash-forward. Au-delà d'une prouesse technique, ce principe d'écriture vise à souligner la spécificité du septième art dans la manière de représenter la réalité. La modulation temporelle assumée aussi bien par l'instance extradiégétique que par les protagonistes, prend des formes diverses dans l'œuvre cinématographique ponssienne. Cette reconfiguration ne repose pas seulement sur une construction unique fondée sur une macrostructure déchronologique mais repose également sur des microstructures jouant avec le référent temporel. La recherche d'une construction novatrice passe par un usage pluriel de la déconstruction chronologique.

La maîtrise du temps diégétique de façon fragmentée se manifeste dans la construction du long métrage *El Perquè de tot plegat* qui rompt avec la structure chronologie traditionnelle comme nous l'indique le propre cinéaste : « [...] jugar con la estructura y de hallar una construcción narrativa diferente de la convencional¹⁶⁰. » Le montage de ce film-puzzle sous la forme d'une composition minimaliste divisée en quinze micro-récits, est révélateur de l'exploration des limites. La mise en scène de chacune de ces histoires intradiégétiques procède d'une répétition minutieuse qui est le résultat d'une distorsion temporelle. Chaque narration est transmise au spectateur par anticipation : « [...] con *flash forwards* (hacia adelante), utilizando otra vez – como en *Perquè de tot plegat*¹⁶¹. » Cette avancée temporelle est annoncée pour l'ensemble des épisodes, par des signes placés avant et après la séquence.

¹⁵⁹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 181.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 181.

L'audiovisualisation de cette segmentation est intensifiée par une musique extradiégétique sur lequel nous reviendrons plus amplement lorsque nous évoquerons la narrativité musicale. Conjugué à cette bande sonore spécifique un fondu au noir renforcé par un arrière-plan sombre, fait apparaître progressivement les personnages matérialisant leurs présences par un regard-caméra :

A cada uno de los episodios le precede una pequeña introducción, o mejor dicho, un marco inicial donde los actores lo presentan y anuncian su título. Este marco inicial incluye una, dos, tres o cinco personas, según el número de personajes principales que intervienen en el episodio¹⁶².

Le signalement du flash-forward se manifeste également par la verbalisation de l'un des personnages du titre du passage en optant pour un dispositif qui n'est pas sans rappeler le référent théâtral : « pequeños monólogos a cámara¹⁶³. » Il permet d'apporter des précisions dans le déroulement des événements en donnant force et vigueur à son monologue intérieur. L'adresse directe joue un rôle décisif dans l'organisation séquentielle du film. L'adresse à l'instance réceptrice est à rapprocher du terme de « métalepse » employé par Gérard Genette pour désigner la transgression de la frontière délimitant le récit primer et second : « [...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement¹⁶⁴. » Ce mécanisme permet de mettre en valeur le fait narré. L'énonciation dans l'univers du septième art ne s'inscrit pas dans une démarche déictique dans la mesure où l'expérience corporelle reste artificielle. C'est en ce sens que cette forme énonciative met en évidence le caractère paradoxal du septième art comme le souligne Christian Metz : « [...] l'énonciation qui se laisse voir est comme un agent double. Elle dénonce le leurre filmique mais elle en fait partie¹⁶⁵. » La transparence donnée cherche à attirer non seulement son attention mais elle invite le spectateur à aller au-delà des apparences et de le conduire dans un cheminement de pensées. Cette interpellation vise à surprendre le spectateur en produisant un récit cinématographique spécifique. L'adresse directe remplit une fonction narrative fondamentale qui concourt à mettre en évidence le rôle fondamental exercé par l'acteur dans la transmission du récit filmique. Après avoir prononcé l'intitulé : « Epílogo ». Il met un silence avant de lever ses sourcils et de dévoiler tout en souriant : « Duda ».

¹⁶² Conxita Domenèch, « Una pedra parlanchina y un gnomo perverso », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 232-233.

¹⁶³ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 181.

¹⁶⁴ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 244.

¹⁶⁵ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit., p. 43.



Figure 51. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1994, 01 h 26 min 54 s.

Chaque intervention est différenciée par le comportement du protagoniste. Dans la troisième anecdote « Honestadat », la protagoniste arbore un sourire tandis que dans la cinquième séquence « Submissió » et onzième histoire « Desig », nous sommes maintenus dans une situation de suspense. Le renouvellement de la forme passe par une construction binaire. Le jeu créé par la présence d'un autre personnage apparaît explicitement dans sept épisodes reliant une figure féminine et masculine. Cette structure impaire se caractérise par un partage équitable de ce rôle d'annonceur comme le confirme en respectant l'ordre chronologique des séquences. Dans « Fe », le personnage féminin dévoile le titre de l'épisode ce qui provoque une réaction fourbe de son partenaire en répétant la déclaration : « Sí, fe » (1 h 17 min 55 s). Les six flashforwards restants se divisent équitablement entre les deux genres. Dans la quatrième séquence « Enteniment », la prononciation du titre par la protagoniste est marquée par l'opposition du personnage masculin qui, bras croisés, se tourne vers elle avant de baisser ses yeux et de reprendre son attitude initiale. C'est par ce jeu corporel précédant le déroulement des événements que l'intrigue est propulsée. Lors de l'annonce du huitième flash-forward « Compenetració », le personnage masculin hausse rapidement les sourcils pour nuancer l'annonce de sa partenaire tandis que l'annonce du treizième épisode « Amor » n'éveille pas le protagoniste. Cette stratégie narrative regroupe aussi deux figures masculines comme l'illustre le septième épisode « Passió ». Après avoir porté son regard sur son partenaire, le personnage mentionne le titre ce qui est à l'origine de l'irritation du protagoniste qui procède au même mouvement de tête. Le remaniement de ce bouleversement temporel se

reflète dans le nombre de personnages convoqués. La sixième séquence « Competició » réunit deux personnages féminins entourant une figure masculine. L'intrigue de ce triangle amoureux est d'autant plus renforcée par la verbalisation du titre que par la protagoniste située à gauche. Le ressort de la pluralité de personnages atteint son paroxysme au cours du dixième épisode « Despit », regroupant quatre protagonistes masculins réunis autour d'une jeune femme. Le respect d'une harmonie générique se confirme à nouveau dans l'augmentation du nombre de personnages. De fait, la mise en scène élaborée par Ventura Pons fait non seulement écho à la transgression du quatrième mur qui renvoie la frontière invisible entre la scène et la salle mais à la structure même du dispositif théâtral classique composé de passages brefs ponctuant les œuvres dramatiques, les intermèdes selon Conxita Domenèch : « [...] recuerda a los cambios escénicos de una pieza teatral¹⁶⁶. »

La conception d'une écriture cinématographique débordante de créativité se remarque également dans l'association effectuée par le cinéaste en entremêlant le flash-forward avec un flash-back subjectif. La distorsion temporelle ne se limite pas à une anticipation du récit comme le met en évidence « Desig » dans *El Perquè de tot plegat*. En ce sens, l'empreinte de la théâtralité est clairement assumée par le réalisateur : « Soy consciente de que no habría podido realizar esta película sin el bagaje del teatro y sin el oficio aprendido en todo lo que había hecho antes, principalmente las comedias tan desnotadas por algunos¹⁶⁷. » Par le biais de cette séquence, Ventura Pons concentre les trois niveaux de temporalité. Le flashforward laisse place à une construction temporelle mêlant le présent et le passé. À la différence des autres micro-histoires, le récit est conduit par la protagoniste qui face à l'œil de la caméra se livre à un monologue intérieur. Plusieurs indicateurs sont mobilisés en amont pour permettre l'éclosion du flash-back. L'épisode débute par un lent traveling latéral de gauche à droite suivant le sens linéaire sur une farandole de desserts, ponctué par une musique intradiégétique dont la source sonore apparaît en second plan lorsque la caméra se fixe sur la protagoniste. Par ce mécanisme, nous percevons une jeune femme en train de jouer au piano. Guidés par l'œil de la caméra, nous suivons une assiette à dessert dont la sélection effectuée par le serveur révèle l'enjeu de la représentation.

¹⁶⁶ Conxita Domenèch, « Una pedra parlanchina y un gnomo perverso », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, p. 234.

¹⁶⁷ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre. op. cit.*, p. 120.



Figure 52. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1994, 01 h 02 min 39 s

L'un des gâteaux en forme de cœur annonce métaphoriquement l'exercice d'introspection que va effectuer la narratrice comme le confirme le plan détaillé de huit secondes sur l'assiette. Par un panoramique vertical allant de bas en haut, nous découvrons le visage de la protagoniste qui commence son monologue : « A fin de firmar documentos mi marido y yo casados desde hacía ocho años tuvimos que ir a una ciudad lejana. Llegamos a media tarde. Como no podíamos resolver el asunto hasta al día siguiente buscamos un hotel » (01 h 02 min 51 s). L'irruption dans un fait passé apparaît dans un premier temps de façon sonore par le biais d'un référent d'ordre linguistique qui se superpose à la musique extradiégétique. La protagoniste nous livre son histoire en ayant recours à l'imparfait et au passé simple. Le cinéaste enrichit la séquence d'une dimension visuelle. À l'image du dispositif narratif mis en place dans la construction du flashforward, le discours verbal précède l'action audiovisuelle. L'intrusion dans cet événement antérieur est indiquée par un usage restreint de la bande son qui se limite à la transcription des bruits intradiégétiques appartenant à l'action narrée conjuguée aux images mentales de la protagoniste. Le flash-back externe subjectif exposé se déroule de manière discontinue. Le récit est entrecoupé par dix scènes donnant à voir les images mentales du personnage permettant d'intensifier la charge dramatique des actions décrites.



Figure 53. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1994, 01 h 05 min 22 s.

Dans cette scène, l'entrelacement de plusieurs niveaux de récits produit par la déconstruction chronologique est à l'origine d'une construction enchâssée qui fait l'objet d'une transparence de ce dispositif cinématographique par le biais de la métalepse narrative. Par cette construction narrative, le cinéaste explore la complexité du médium cinématographique en usant du regard-caméra pour différencier le procédé de la métaespe de celui de la déconstruction temporelle. Par ce mécanisme, il s'agit de mettre en évidence le rôle prépondérant de l'instance narrative pour permettre l'éclosion du récit, c'est-à-dire de renforcer la dimension performative du discours énoncé. La présence du narrateur dans l'univers du septième art par le biais du regard-caméra aspire à insister sur l'importance du fait retranscrit. Au-delà de sa dimension esthétique singulière dans la manière de représenter l'effet de réel, le procédé du flash-back dispose d'une puissance sémantique fondamentale comme le reconnaît Yannick Mouren :

Le récit rétrospectif ne relate pas les événements dans l'ordre dans lequel ils sont censés être arrivés, mais dans un ordre différent. Ce n'est plus l'ordre linéaire, ABCDE, mais la déchronologie, ABD(C)E. La vie se vit nécessairement dans l'ordre ABCDE, le film rétrospectif en nous donnant à voir les événements dans l'ordre ABD(C)E, va, par la seule adresse de sa composition, mettre en relief l'événement C. [...] il rejoint la vie, non pas telle qu'elle se déroule dans l'absolu, mais telle qu'elle est ressentie. Certains événements sont perçus avec beaucoup plus d'intensité. En refusant de transcrire servilement les faits dans le pêle-mêle de leur succession, sans aucune hiérarchisation, l'auteur d'un récit rétrospectif est finalement plus réaliste¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Yannick Mouren, *Le Flash-back. Analyse et Histoire*, op. cit., p. 71.

L'irruption dans un fait passé apparaît dans un premier temps de façon sonore par le biais d'un référent d'ordre linguistique qui se superpose à la musique extradiégétique. La protagoniste nous livre son histoire en ayant recours à l'imparfait et au passé simple. Le cinéaste enrichit la séquence d'une dimension visuelle. À l'image du dispositif narratif mis en place dans la construction du flashforward, le discours verbal précède l'action audiovisuelle. L'intrusion dans cet événement antérieur est indiquée par un usage restreint de la bande son qui se limite à la transcription des bruits intradiégétiques appartenant à l'action narrée conjugée aux images mentales de la protagoniste. Le flash-back externe subjectif exposé se déroule de manière discontinue. Le récit est fragmentée en dix scènes qui donnent à voir les images mentales du personnage afin d'intensifier la charge dramatique des actions décrites.

La volonté de proposer constamment une temporalité qui défie la construction temporelle linéaire apparaît notamment dans *Morir (o no)*. Le redéploiement d'une narration se détachant d'une construction chronologique pousse le cinéaste à proposer de nouvelles formes. Dans cette fiction, le jeu sur le temps apparaît dans la deuxième séquence du film dans laquelle l'évocation du destin du personnage imaginé par le personnage principal pour son scénario s'effectue par le biais d'un flash-forward partiel discontinu raccordant.



Figure 54. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 07 min 40 s.

La délimitation entre le moment narré et le temps narrant ne se reflète pas d'un point de vue chromatique puisque les deux modalités temporelles figurent en noir et blanc. La distinction procède d'un autre mécanisme caractéristique du médium cinématographique. À trois reprises, une alternance est effectuée entre la description de la vie future de ce

personnage à travers d'un gros plan sur le visage du scénariste narrant et les différentes étapes de cette existence par l'intermédiaire d'images mentales renforcées par les commentaires en off du personnage-narrateur : « Cada escena de vida le deja profundamente indiferente. » (07 min 58 s).



Figure 55. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 08 min 11 s.

La mise en forme de cette construction temporelle possible passe tant par la dimension sonore par la voix du scénariste, que visuellement par une succession d'images donnant à voir l'évolution du personnage jusqu'à sa mort.

Le rapport entre le temps du récit et celui de l'histoire joue également un rôle décisif dans la dynamique du récit cinématographique ponssien puisque ce réalisateur ne se borne pas uniquement à la constitution d'une structure narrative isochrone Ventura Pons impose sa singularité en jouant avec la « constance de vitesse » de la donnée temporelle et spatiale en mettant en place une anisochromie

On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages¹⁶⁹.

La convocation de différentes vitesses narratives apparaît notamment dans *Carícies* à

¹⁶⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 123.

travers le déploiement d'ellipses narratives. Par ce procédé, le cinéaste accélère la cadence de la narration en passant sous silence des événements car le temps de l'histoire est plus rapide que celui narration. L'omission de certains moments du récit permet non seulement d'instaurer une dynamique narrative mais il permet d'insister sur l'approche théâtrale proprement cinématographique opérée. Dans sa recherche constante de régénérescence esthétique, il procède à une distorsion temporelle profonde. Cette économie narrative se remarque visuellement par une coupure dans la séquence entre « Dona Jove » et « Dona Gran » au début de *Carícies* qui débute dans un bar avant de s'achever dans un parc. Ce procédé répond non seulement à une logique fonctionnelle mais permet de créer un dynamisme dans la scène cinématographique. Ce changement d'espace témoigne de l'agencement de la donnée temporelle de la part du réalisateur mais elle est révélatrice de la souffrance des deux personnages qui ne parviennent pas à communiquer. En ce sens, cette construction fragmentée est révélatrice de la rupture affective.

Ventura Pons examine en profondeur la relation qui unit le référent théâtral et le médium cinématographique dans *Morir (o no)*. Malgré le respect des règles caractéristiques de l'art dramatique en inscrivant à l'image de *Carícies*, les événements narrés dans la ville nocturne de Barcelone, le cinéaste ne suit pas la convention liée à l'unicité de l'action. Si nous nous intéressons à cette fiction, nous pouvons remarquer que la condensation spatio-temporelle élaborée est jumelée à une autre caractéristique temporelle qui renvoie à la notion de « fréquence ». Cet aspect correspond à la relation entre le récit et l'histoire, en s'intéressant plus précisément à la répétition des événements. Le cinéaste pousse à son paroxysme l'effet de répétition en procédant à une partition harmonieuse singulière qui rompt avec le présupposé de mêmété. Contrairement à l'apparente évidence d'une reproduction identique du fait narré, ce principe participe à mettre en valeur la singularité de l'évènement. Ce phénomène est particulièrement visible dans la seconde partie du film qui reprend sous forme inversée la structure initiale du récit comme le fait remarquer María del Pilar Regidor Nieto :

[...] un orden lineal, en realidad sigue un tiempo cronológico, pero inverso, es decir, de atrás hacia del delante.

Cuando empieza la SEGUNDA PARTE volvemos a tener el orden lineal 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7, que curiosamente sigue el orden inverso al orden establecido por e autor en la primera parte del texto, es decir el orden de las páginas del libro, pero en cambio ahora sí seguirá un orden cronológico, hacia delante.

Es un juego de tiempos con el construye una estructura y una arquitectura temporal muy

original y muy espectacular¹⁷⁰.

Il met à contribution son expérience théâtrale au service du septième art comme en témoigne l'orientation narrative cinématographique suivie dans ce long-métrage en jouant sur le phénomène répétitif ce que Gérard Genette aborde à travers le concept de « fréquence narrative » qu'il définit comme :

[...] [la] répétition des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut à priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit de deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non¹⁷¹.

Le récit cinématographique articulé en deux parties mobilise non seulement des personnages et des lieux différents mais la seconde narration reprend les sept histoires successives aboutissant à la mort de chacun des protagonistes pour en proposer une autre finalité. La démarche répétitive fait l'objet d'une profonde réflexion qui n'est pas à saisir à travers le prisme de la mêmété puisqu'il élabore deux récits distincts tel que nous le présente Gérard Genette en l'abordant comme un fait singulier : « Raconter une fois ce qui s'est passé une fois (soit si l'on veut abrégé en une formule pseudo-mathématique : 1R/1H)¹⁷². » Le cinéaste entreprend des changements non seulement au niveau chromatique mais dans la construction narrative qui se termine systématiquement par le secours de tous les personnages en détresse. Le phénomène de reprise effectué par le réalisateur catalan se détourne de l'évidence première de la reproduction identique d'une action antérieure ce qui s'inscrit dans la pensée genettienne « [...] toute répétition est déjà variation¹⁷³. » C'est dans cette perspective que l'art dramatique apparaît comme le genre répétitif par excellence en faisant de la performance le changement de tous les possibles. La répétition ne répond pas seulement à une dimension esthétique mais est utilisée comme un procédé subversif. La deuxième partie qui se caractérise par un changement d'énonciateur puisqu'il n'est plus narré par le personnage-narrateur scénariste emprunte une finalité nouvelle qui se détourne de la mort des personnages en souffrance. De fait, la reprise d'un événement narré n'implique pas nécessairement la reproduction fidèle de celui-ci mais s'inscrit dans un processus de réécriture narratologique ce qui n'est pas sans rappeler la définition même de la répétition : « [...] une

¹⁷⁰ María del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, op. cit., p. 1420. Il convient de préciser que nous conservons la topographie du texte source.

¹⁷¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 78.

¹⁷² *Ibid.*, p. 146.

¹⁷³ Gérard Genette, *Figures IV*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1999, p. 101.

des plus puissantes de toutes les figures¹⁷⁴. » Le phénomène répétitif est intrinsèquement lié au théâtre puisqu'il déborde d'une multiplicité de signes qui se trouvent dans l'attente de leurs répétitions sur scène. L'alliance de ces deux principes fait écho à la pensée de Deleuze :

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages-tout l'appareil de la répétition comme "puissance terrible"¹⁷⁵.

En se nourrissant du ressort théâtral, la narration cinématographique élaborée semble être réparatrice ce qui reprend l'idée de Paul Ricoeur « [...] toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit¹⁷⁶. » L'identité narrative s'appuie sur deux référents indissociables qui renvoient aux critères stables ce qui est *idem* et ceux évolutifs liés à l'*ipse*. C'est par le biais de cette mise à distance narrative que les sept personnages principaux de la première partie du long-métrage connaissent une issue plus favorable dans la seconde partie. Le cinéaste impose sa singularité en octroyant à la temporalité une fonction narrative décisive c'est-à-dire une dimension intelligible :

Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. [...] Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre¹⁷⁷.

Le réalisateur catalan accorde une place fondamentale à la dimension performative du discours qui est caractéristique non seulement du médium cinématographique mais théâtral. Cet aspect est notamment poussé à son paroxysme puisque le principe de la répétition incarné à l'écran se détourne de la fatalité annoncée dans la première partie du récit.

4. Une virtuosité musicale

L'importance octroyée à la dimension musicale se reflète dans le rapport unissant le cinéaste au compositeur. À la manière des autres ressources mobilisées permettant l'éclosion du récit filmique, Ventura Pons entreprend un travail minutieux concernant la sélection de son équipe technique. Le choix effectué met en évidence la conception indépendante ponssienne concernant l'acte de création filmique. La relation tissée ne se limite à une seule œuvre comme le met en évidence le rapport établi avec le musicien reconnu Carles Cases d'après

¹⁷⁴ Georges Molinie, « Problématique de la répétition », in *Langue française*, n.101, 1994, p.102

¹⁷⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », (1968) 2013, p. 19.

¹⁷⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, vol. 3, 1983-1985, p. 115.

¹⁷⁷ Paul Ricoeur, *Du Texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 15.

Blanca Busquets i Oliu : « [...] un dels millors compositors que hi ha actualment al nostre país i un dels més prestigiosos d'Europa¹⁷⁸. » Figure incontestée du patrimoine musical catalan depuis le début de sa carrière en ayant travaillé comme arrangeur et instrumentiste pour la figure emblématique de la Nova Cançó, Lluís Llach¹⁷⁹, il débute sa collaboration à partir du long métrage *Aquesta nit o mai !*. Cette récurrence se manifeste dans les œuvres suivantes : *El Perquè de tot plegat*, *Actrius*, *Carícies*, *Amic / Amat*, *Morir (o no)*, *Anita no perd el tren*, *Food of love*, *Amor idiota* *Animales Heridos*, *La vida abismal*, *Barcelona (un mapa)*, *Forasters*, *A la deriva*, *Mil cretins*. Cet artiste joue un rôle décisif dans l'esthétique ponssienne selon les propos du cinéaste : « De él [Carles Cases] he ido comprendiendo mejor, a lo largo de estos años, el sentido de la música¹⁸⁰. » Chaque rencontre musicale est le résultat d'une expérience insolite comme en témoigne le travail entrepris avec Gato Pérez pour *La Rossa del bar*. Le lien intime reliant le cinéaste à l'artificier musical se reflète dans l'hommage rendu dans *El Gran gato* lui étant consacrée ou par le biais d'une collaboration comme l'illustre sa participation pour l'éclosion du long-métrage *Any de Gràcia*.

La particularité de la narrativité cinématographique est de recourir à une variété de moyens dans la constitution de la diégèse. En ce sens, la donnée musicale joue un rôle fondamental comme le reconnaissent nombre de théoriciens tel qu'Albert Laffay : « La musique accompagnante ne se contente pas de bâtir autour du spectateur une prison sonore qui laisse en tête à tête avec le film, mais par sa valeur symbolique avec les éléments projetés, elle compose avec eux, les soutient et les transformes¹⁸¹. » Le champ musical est commun à ces deux arts du spectacle ainsi que l'envisagent Theodor Adorno et Hans Eisler. Ces derniers ont particulièrement relié ces deux univers artistiques sur ce référent en faisant de Berthold Brecht, un précurseur : « Il est le premier à avoir formulé des thèses sur le caractère de la gestuelle de la musique qui - nés de l'expérience théâtrale - se sont révélées aussi des plus fécondes au cinéma¹⁸². » Dans l'univers du septième art, André Gardies insiste sur la délégation de cette dimension à ce qu'il appelle un partiteur ayant pour fonction : « [...]

¹⁷⁸ Carles Cases cite Blanca Busquets i Oliu, [en ligne], URL : http://www.carlescases.com/?page_id=2, [page consultée le 16/01/2017].

¹⁷⁹ Il appartient à ce que Fernando González Lucini qualifie de « canción de autor española », Fernando González Lucini, *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. *Libertad, identidad y amor*, Madrid, Ediciones de la torre, vol. 2, 2012, p. 340.

¹⁸⁰ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, op. cit., p. 194.

¹⁸¹ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, op.cit., p. 34.

¹⁸² Theodor Adorno, Hans Eisler, *Musique de cinéma* (trad. Jean-Pierre Hammer), Paris, Éditions de l'Arche, 1972, p. 8.

d'adresser directement au spectateur, par-dessus la diégèse, un discours musical¹⁸³. » Dans *La Musique au cinéma*, Michel Chion distingue deux modalités de sources musicales dans la construction de la diégèse :

[...] “la musique d’écran” pour la musique clairement entendue comme émanant d’une source présente ou suggérée dans l’action : chanteurs des rues, photographe, radio, orchestre, haut-parleur, juke-box. Par opposition, la musique de fosse (dite non diégétique) est celle que le spectateur réfère par élimination à une fosse d’orchestre imaginaire ou un musicien de fosse qui souvent accompagne ou commente l’action et les dialogues, sans en faire partie¹⁸⁴.

Selon son ancrage, le dispositif musical fait partie intégrante de la narration : « [...] la musique “sert” au film. [...] Elle relie ou sépare, ponctue ou dilue, entraîne et retient, assure l’ambiance, cache les raccords de bruit ou d’images qui accrochent¹⁸⁵. » Il convient de rappeler que la musique vise à renforcer la puissance dramatique de la représentation, apporter ce que le théoricien définit comme « une valeur ajoutée ¹⁸⁶. » Néanmoins, le référent musical ne se limite pas à un usage purement esthétique mais entretient un rapport similaire à celui entretenu dans l’univers théâtral pouvant recourir à ce langage : « [...] le discours, l’expression corporelle, la musique¹⁸⁷. »

La composition musicale cinématographique se caractérise par une richesse de fonctions sémantiques selon sa position dans la structure narrative. La musique extradiégétique joue un rôle décisif dans l’organisation même du récit filmique ponssien. La musique d’ouverture et de conclusion sont des indicateurs sonores qui permettent de segmenter la fiction. Dans *El Perquè de tot plegat*, la musique minimaliste non diégétique conçue par le compositeur Carles Cases, assure une fonction transitionnelle. Ce courant musical s’inscrit dans la lignée de l’art minimal qui a pris son essor aux États-Unis dans les années 1960, en réaction au sérialisme qui a notamment émergé en Europe. Désigné également sous le terme de musique répétitive, les compositeurs se contentent de mobiliser un répertoire musical restreint comme le reconnaît le spécialiste Alain Féron :

[...] [un] matériau musical limité au minimum, harmonies simples se réclamant de la tonalité (et/ou de la modalité), variations quasi insensibles de la matière sonore (rythmes, intervalles, timbres), pulsation rythmique exaltée par ses répétitions obstinées, mais aussi prégnance d’un temps “oriental ” statique, d’idées philosophiques inspirées du bouddhisme (idées revues et corrigées par la jeunesse américaine des sixties et son contexte politique et intellectuel), de

¹⁸³ André Gardies, *Le Récit filmique, op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁴ Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1998, p. 189.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Trésor de la langue française informatisé, « Théâtre », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=384408930>, [page consultée le 11/10/2017].

couleurs instrumentales influencées par l'Asie (vogue du marimba, du vibraphone, des cloches, du glockenspiel, du xylophone...) ¹⁸⁸.

Les sons élaborés regorgent d'une puissance sensorielle contribuant à éveiller le caractère pulsionnel des auditeurs. En ce sens, le recours à cette forme musicale pour ponctuer ce film puzzle vise à attirer l'attention du spectateur sur les différentes séquences constitutives du long métrage. La fragmentation du récit par ces transitions joue sur une duplicité de registres tant visuels que sonores ce qui n'est pas sans rappeler les intermèdes. À l'image de l'utilisation massive de ces interludes composés de chants et de danses se déroulant à la fin des actes ponctuant une œuvre dramatique au cours de la période foisonnante du XVII^e siècle: « [...] divertissement dramatique, lyrique, chorégraphique ou musical s'intercalant entre les actes d'une pièce de théâtre, les parties d'un spectacle ¹⁸⁹ », le cinéaste fait migrer ce dispositif dans l'univers cinématographique afin d'accroître non seulement le champ spectaculaire de l'ensemble de la diégèse mais de renforcer l'enjeu de la représentation par la transparence de la forme.

Le recours à la musique transitionnelle ne permet pas uniquement d'établir une continuité dans le discours mais de créer une mise en tension comme l'illustre *Caricias*. C'est par le prisme d'une discursivité dissonante associant un travelling avant en accéléré de la ville nocturne de Barcelone à une musique d'ambiance de jazz que les transitions contribuent à mettre en évidence l'enjeu de la représentation fondée sur le manque de communication comme le remarque María del Pilar Regidor Nieto :

Que una obra se titule “Caricias” y que estas no aparezcan por ningún lado, ya es significativo. Que lo que nos encontremos, verdaderamente, sea todo lo contrario, ya nos parece curioso y que precisamente esta antítesis sea un juego de palabras que nos obligue a pensar, a reflexionar sobre lo que podía haber sido (las caricias) y no es ya nos parece muy digno de elogio ¹⁹⁰.

Les transitions musicales extradiégétiques à tendance minimaliste alternant avec deux styles musicaux distincts, comme en témoigne le recours à des sonorités qui ne sont pas sans rappeler des musiques de rock métal et de jazz, ont pour fonction de maintenir la tension narrative jusqu'à la respiration finale. La séquence de clôture s'achève sur ce que l'œil-caméra n'a cessé de chercher frénétiquement tout au long de la fiction, une caresse, comme

¹⁸⁸ Alain Féron, « Minimalisme, musique », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/minimalisme-musique/>, [page consultée le 25/08/2016] .

¹⁸⁹ Trésor de la langue française, « Intermède », in *Trésor de la langue*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1119720300;r=1;nat=;sol=0>, [page consultée le 04/12/2017].

¹⁹⁰ María del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, op. cit., p. 1083.

l'atteste le titre de la fiction. Cette marque d'affection est non seulement renforcée par une perception visuelle se produisant au ralenti mais la charge dramatique est amplifiée par la musique extra diégétique débutant par un accord de guitare accompagnée par le chant d'une voix féminine se distinguant des musiques transitionnelles.

L'importance du fait musical dans la construction de l'univers diégétique se manifeste également tout au long de la diégèse. L'enchevêtrement sonore est un trait récurrent dans ce long métrage comme le manifeste l'échange entre « Home » et « Nen ». Par un fondu musical, la musique intradiégétique prend fin lorsque que « Home » éteint la radio de son fils comme le souligne un plan d'ensemble.



Figure 56. Ventura Pons, *Caricies*, 1998, 40 min 30 s.

L'usage singulier de la bande musicale au cours des séquences se reflète particulièrement dans la séquence unissant la « Dona Gran » et « Dona Vella ». L'acte narratif s'articule sur le dispositif sonore lorsque les deux protagonistes décident de danser une valse. Le mouvement énergétique de « Dona Vella » endossant le rôle traditionnel conféré à la figure masculine pour conduire le pas s'oriente vers : « [...] un tempo très rapide (60 mesures par minute, soit deux fois plus rapide que la valse anglaise), les déplacements en mouvements tournants sont larges » ce qui rompt avec les autres couples de danseurs adoptant : « la valse anglaise (ou valse lente), [...] [qui] se caractérise par son tempo lent (32 mesures par minute)

et apporte plus de souplesse et d'ondulation que la valse viennoise¹⁹¹. »



Figure 57. Ventura Pons, *Caricies*, 1998, 20 min 05 s.

Le détachement progressif de la tendance générale des danses de salon s'intensifie lorsque la « Dona Gran » pénétrée par le rythme de sa propre musicalité se détache des conventions établies en se laissant gagner par sa musique intérieure comme le révèle la gestuelle et la verbalisation répétée du nom de la forme musicale adoptée : « rock-and-roll » (20 min 41 s). Cette apparition sonore révèle en réalité, la blessure profonde de la protagoniste dans la mesure où elle a été l'élément déclencheur de sa grossesse non désirée suite à une soirée dansante animée. Tout comme sa partenaire, le passage d'une musique interne évolutive révèle les failles de « Dona Vella ». Cette manifestation apparaissant sous les traits du tango correspondant à « [...] une danse de passion et de séduction¹⁹² » est annonciateur du traumatisme vécu par son frère, « Home Vell ». C'est par le biais de cette métaphore musicale que la protagoniste témoigne de sa relation amoureuse avec la femme de son frère qui est l'élément déclencheur de la déchéance de ce dernier. La puissance narrative conférée à la dimension musicale est intensifiée par un effet de superposition conjuguant ses deux sources sonores internes. La confiance musicale est jumelée à un désir d'émancipation par rapport au carcan imposé. Malgré la stratégie déployée, la satisfaction n'est que partielle

¹⁹¹ Agnès Izrine, « Danse sportive », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/danse-sportive/>, [page consultée le 11/ 01/ 2018].

¹⁹² *Ibid.*

ce qui est à l'origine d'un mouvement de contestation conduit par « Dona Vella » s'opposant à la tendance uniforme de cette « música de asilo » (21 min 21 s). La volonté de mettre en place une révolte organisée pour revendiquer une singularité passe par le biais du référent musical comme le reflète les mesures envisagées : « huelga de hambre » (21 min 51 s) avant que le combat ne s'estompe à cause des névroses intenes des deux protagonistes comme l'avoue explicitement la « Dona Gran » : « Perdona. Yo de ti no me acuerdo. » (22 min 31 s).

L'intérêt porté à la ressource musicale se manifeste dans son usage varié. La qualité artistique de celle-ci dans l'univers diégétique apparaît explicitement dans la performance réalisée dans *Rosita Please !* qui a mobilisé le répertoire instrumental canonique du territoire dans lequel se déroule la fiction. La visibilité donnée à ce référent illustre son importance sémantique dans la conduite de la narration comme le précise le cinéaste : « La orquesta que toca el Funiculí (es un decir, ya que hacían playback) en el jardín del hotel, bajo la ventana de Manoli, era la Orquesta Nacional Búlgara, y su verdadero director es el que aparece en la película¹⁹³. » C'est par le prisme de cette dimension sensorielle que l'émotion est renforcée. L'insertion du texte musical dans l'acte narratif embrasse une variété de fonctions sémantiques. Dans *Morir (o no)*, le référent musical permet d'appuyer la structure singulière mise en place. La première partie élaborée en noir blanc est organisée en sept séquences qui se terminent systématiquement par la mort d'un des protagonistes dont le sort tragique est annoncé par une musique minimaliste non diégétique répétitive. Les sonorités graves élaborées tant par des instruments à cordes qu'à vent tout au long de ces épisodes s'opposent à la seconde partie qui emprunte des tonalités plus gaies renforcées par une coloration de l'espace filmique. Dans son étude consacrée à concernant à l'adaptation de *Sredni Vashtar* par Andrew Birkin en 1981, Sophie Mantrant reconnaît le rôle prépondérant exercé par le célèbre morceau « O Fortuna » de Carl Orff pour amplifier la dimension visuelle de l'œuvre : « [...] la musique est telle une tache de couleur vive dans un univers de grisaille¹⁹⁴. » Dans *A la deriva*, la donnée musicale ne se limite pas à une fonction illustrative. Envisagée comme un marqueur signalétique, elle nous permet d'accéder à l'intériorité et plus particulièrement au trouble rongant la protagoniste. L'expérience traumatique africaine d'Anna est révélée uniquement par ce référent sonore qui ne cesse de jalonne l'ensemble de la fiction telle une ritournelle. Le motif musical révèle non seulement l'aspect sensible du territoire corporel

¹⁹³ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁴ Sophie Mantrant, « L'Univers sonore de Sredni Vashtar (Andrew Birkin, 1981) », in *Cahiers victoriens et édouardiens*, n. 82, 2015, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/cve/2319>, [page consultée le 21/11/2017].

plongé dans la tourmente mais il est l'élément déclencheur d'un réagencement de l'existence de la protagoniste.

5. Du décor au personnage spatial

C'est en se nourrissant de son expérience théâtrale que le cinéaste met en espace de façon singulière la narration en l'inscrivant de façon récurrente dans l'espace urbain spécifique. Si nous nous concentrons sur la dimension spatiale en terme strictement géographique dans une première approche, il convient de remarquer que le cinéaste privilégie une région fortement liée à son intimité, la Catalogne et en particulier sa ville natale ainsi qu'il le laisse entendre : « Soy muy Barcelona, del mismo modo que Woody Allen es muy Manhattan. Es lo que yo soy y donde vivo. Una película siempre tiene que comunicar algo sobre tu microcosmos. El mío es Catalunya¹⁹⁵. » Ce référent apparaît non seulement sensiblement dans la filmographie du réalisateur mais il lui permet de s'imposer dans le paysage espagnol contemporain tel que le précise Jaume Martí-Olivella : « Ventura Pons is perhaps the only film-maker who has established a personal cinematic idiom about the city [of Barcelona], his own city¹⁹⁶. » Ce choix constant ne signifie pas pour autant une perception figée de la ville comme nous allons le montrer. En usant des ressources cinématographiques, le réalisateur catalan s'éloigne de l'évidence première d'une dimension strictement décorative pour l'envisager comme un personnage filmique à part entière. Cette approche s'inscrit pleinement dans une dimension cinématographique telle que nous le fait remarquer Fabio La Rocca :

La naissance du cinéma advient, d'ailleurs en même temps que celle de la métropole moderne. Cette jonction historique symbolique préfigure l'avènement d'un cinéma urbain et d'une ville cinématographique¹⁹⁷.

En ce sens, la ville est abordée dans un ensemble dynamique en perpétuelle évolution. Le cinéaste se détourne progressivement de la construction stéréotypée de la capitale catalane en effervescence pour s'orienter vers une perception non seulement singulière mais particulièrement cinématographique. C'est en ce sens, que le réalisateur appréhende la ville comme un système de signes producteur de fictions. Au-delà de la dimension figurative, il

¹⁹⁵ Maria Delgado, « Filmando la escena catalana », in Ventura Pons. Retrospective, Institute of Contemporary Arts, London, 1999, [en ligne], URL : <http://www.venturapons.com/peli%20morir%20o%20no.html>, [page consultée le 10/07/2017].

¹⁹⁶ Jaume Martí-Olivella, « Catalan cinema. An Uncanny transnational performance », in Dominic Keown, A companion to catalan culture, Tamesis, Wodbridge, 2011, p. 200,.

¹⁹⁷ Fabio La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, Cnrs éditions, 2013, p. 99.

nous donne à voir un ensemble urbain complexe en nous proposant une déambulation singulière dans les entrailles de cet espace urbain. Dans cette perspective, le réalisateur donne corps à la ville qui est agencée selon son propre regard. Il se caractérise par une représentation singulière qui rompt avec l'idée d'une perception statique de la ville. La perception d'un espace effervescence se reflète notamment dans *Carícies*. L'approche cinématographique élaborée nous plonge dans le quotidien barcelonais, caractéristique d'une perception cinématographique proprement contemporaine. L'agitation permanente est rappelée systématiquement non seulement lors des transitions entre les différentes séquences effectuées dans le centre de la ville et plus particulièrement par le biais d'une caméra subjective qui donne à voir en vitesse accélérée non seulement les voies rapides qui parsèment cette ville mais le centre névralgique de la ville, la Place de Catalogne. L'idée d'une immersion cinématographique est particulièrement sensible à travers le générique d'*Amor idiota* dans la mesure où l'expérience de l'immersion cinématographique apparaît métaphoriquement par le biais du protagoniste qui se rend à moto dans le centre-ville.

De fait, la ville n'est pas seulement envisagée comme un décor filmique dans la mesure où il est révélateur d'un regard spécifique qui tout en concevant une image spécifique joue sur l'imaginaire en nous plongeant dans les entrailles de la ville. La dimension sensorielle fait l'objet d'une attention particulière de la part du cinéaste dans la mesure où il nous plonge dans l'ambiance nocturne de la ville en variant les atmosphères. De la ville festive comme en témoigne la célébration de la fête de la Saint-Jean dans les dernières séquences d'*Aquesta nit* o mai, sur un bateau près du port de la Barceloneta, il constitue une poétique audiovisuelle complexe en optant pour une variété de représentations. En ce sens, le référent maritime constitutif de la ville barcelonaise s'avère être un puissant ressort narratif comme l'atteste Anna qui, au contact du paysage maritime se remémore l'expérience africaine vécue notamment lors de ses escapades fluviales. En fin connaisseur de la ville, Ventura Pons nous présente un autre aspect caractéristique de la richesse géographique en donnant à voir les zones périphériques vallonnées. Dans *La Rossa del bar* (1986), le protagoniste Mario contemple la ville nocturne en compagnie de Marta, depuis la colline de Montjuïc qui surplombe l'ancienne ville et le port : « Mira la ciudad, Marta. [...] Quisiera que todo lo que siento por ti inundara la ciudad, atravesara las avenidas iluminadas, se virtiera por las ventanas. » (54 min 11 s). Dans cette perspective, Ventura Pons se met à distance de l'image attractive habituellement diffusée pour dépendre le cadre barcelonais en proposant une dimension contemplative de l'espace urbain.



Figure 58. Ventura Pons, *La Rossa del bar*, 1986, 54 min 12 s.

Cette interruption dans le récit cinématographique participe pleinement d'une conception singulière qui fait de la ville un personnage à part entière. De la même manière que les personnages tournés de dos par rapport à l'œil de la caméra, le spectateur est invité à observer la ville depuis ce point d'observation. En ce sens l'image cinématographique esquissée regorge de complexité dans la mesure où elle apparaît en tant qu'elle-même ce qui n'est pas sans rappeler la pensée deleuzienne :

C'est une description pure, c'est-à-dire l'image vaut pour son propre objet - il n'y a plus du tout indépendance de l'objet par rapport à l'image, même supposée. En effet, je ne suis plus en état d'actant, d'agissant, je suis en état de voyant : je vois¹⁹⁸.

De fait, le réalisateur met en évidence la particularité du référent cinématographique dans la manière d'appréhender l'effet de réel. Dans ce sillage, le cinéaste nous dévoile les entrailles de la ville en se servant des édifices faisant écho à la vieille ville et plus particulièrement populaire en nous plongeant notamment au cœur du quartier gothique ou appelé en catalan « barri Gòtic » dans le film documentaire *Ocaña, retrat intermitten*. Les premiers plans donnent à voir la place Reial avant de nous introduire au cœur du district en

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, « Vérité et temps cours 62 du 15/05/1984 », (transcription : Suellen Muniz), [en ligne], URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=350, [page consultée le 11/02/2017].

pénétrant dans l'intérieur et extérieur depuis son balcon fleuri de son appartement.



Figure 59. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermittent*, 1978, 53 min.

Il donne à voir une ville en perpétuel mouvement avec le reste non seulement de la Communauté Autonome catalane comme le met en évidence les différents moyens de communications que sont les trains régionaux. C'est dans cette perspective que Berenguer le personnage principal de la fiction, *Oh, quina joia !*, réside à Vic tout en étudiant à Barcelone. Cet attrait se reflète métaphoriquement dans *A la deriva* dans la mesure où Anna rentre d'un voyage dans la capitale catalane suite à un séjour africain. La perception d'un flux quotidien parcourant cet espace urbain ne peut être écartée dans la mesure où le réalisateur insiste sur cette dimension urbaine ainsi que le fait apparaître la condensation de l'espace-temps dans *Carícies* qui se borne à une représentation nocturne de la ville.

L'importance octroyée à cet espace se remarquent d'un point de vue paratextuel. Certains intitulés tels que *Barcelona (un mapa)*, *Cola*, *Colita*, *Colassa (Oda a Barcelona)* témoignent de l'ancrage géographique adopté. Le cinéaste atteste de son attachement à ce lieu en choisissant des référents caractéristiques comme le montre le nom de sa société de production Els films de les ramblas. Cette dénomination renvoie non seulement à l'une des performances les plus transgressives effectuées par l'artiste andalou José Pérez Ocaña saisies dans *Ocaña, retrat intermittent*, elle fait écho à une artère centrale de la ville qui permet de

réunir les différents milieux sociaux :

Les Ramblas restent la promenade traditionnelle, cœur de la ville qui descend vers le port, au pied de la statue de Christophe Colomb. Deux barrios (« quartiers ») forment le centre historique ; de part et d'autre de la Rambla, le Barrio Gótico avec ses palais, la Généralité de Catalogne (Diputacion) et, en face, la municipalité (Ajuntament), le salon du Tinell dans le Palais royal sur la Plaça del Rei, la Lonja (Bourse de commerce)..., et le Barrio Chino, interlope, imprégné des souvenirs de Carco, Mac Orlan, Genet, du détective privé Pepe Carvalho, créé par Manuel Vázquez Montalbán, et de bien d'autres aventuriers de passage dans le port tout proche¹⁹⁹.

La déambulation sur cette voie piétonne ne se restreint pas à ce film comme l'illustre la marche nocturne entreprise jusqu'à l'aube par Mario dans *La Rossa del bar*. Cette célèbre avenue insiste sur la volonté de rapprocher ces univers disparates en reliant les quartiers de la ville.

Cette traversée nous met au contact non seulement de la ville barcelonaise mais de la diversité qui fait la richesse de la région catalane, à l'image de la perception cinématographique entreprise comme le fait remarquer Anna Karin Jytte Holmqvist dans son analyse « On a socio-cultural level, it also becomes clear that screened Barcelona has now definitely entered its more multicultural global era²⁰⁰ ». Ventura Pons souligne les interactions permanentes nouées entre la capitale et le reste de la Communauté Autonome. Cette connexion se manifeste notamment dans des longs métrages dans lesquels la jeune génération originaire d'autres localités décide de travailler dans la capitale catalane. La facilité d'accès se remarque par les trajets quotidiens de Berenguer dans *Oh, quina Joià !* qui emprunte un train régional pour se rendre de la ville de Vic à Barcelone. L'installation peut être également plus durable comme le confirme la situation du jeune garçon qui part s'occuper d'une personne âgée résidant dans le district de Gràcia dans *Any de Gràcia*. L'attachement à l'intégrité de la région divisée en quatre provinces²⁰¹ se reflète dans des longs métrages centrés sur des localités précises comme l'atteste l'intitulé de certaines fictions. C'est le cas de la comédie *El Vicari d'Olot* qui se déroule dans la ville d'Olot faisant partie de l'une des quatre provinces constitutives de la Catalogne, Gérone. C'est en procédant à une association de deux phénomènes caractéristiques de la représentation de l'effet de réel que Ventura Pons renoue avec l'essence même du cinéma en tant qu'art hybride. La revendication de ce trait caractéristique lui permet de se détourner des modèles prédéfinis pour proposer un

¹⁹⁹ Robert Ferras, Jean-Paul Volle, « Barcelone », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/barcelone/> [page consultée le 01/05/2017].

²⁰⁰ Anna Karin Jytte Holmqvist, *The Representation of the Spanish metropolis in the cinema of Pedro Almodóvar and Ventura Pons: urban change and global habitat*, op. cit., p. 24.

²⁰¹ Lleida, Tarragone, Barcelone, Gérone.

renouvellement de la forme artistique.

6. Une narrativité linguistique complexe

L'influence du référent théâtral dans l'écriture cinématographique engagée par Ventura Pons ne se borne pas seulement à une reproduction identique des mécanismes partagés avec ce médium mais permet d'enrichir son approche cinématographique ainsi que le laisse transparaître le critère linguistique. De la même manière que les autres ressources cinématographiques mobilisées pour l'éclosion de l'œuvre filmique, Ventura Pons explore en profondeur ce dispositif qui occupe une place singulière dans son écriture en faisant écho à une souffrance de jeunesse liée à l'interdiction de l'usage du catalan dans la sphère officielle tel que nous l'avons évoqué au cours de la partie précédente consacrée à la constitution d'une œuvre personnelle. Au-delà d'une considération proprement catalane, le cinéaste donne corps et vie au référent linguistique dans la mesure où il n'est pas seulement mobilisé pour permettre les échanges entre les personnages en étant intrinsèquement lié à leur identité comme le met en évidence Francis Berthelot : « Si les yeux sont le miroir de l'âme, la parole est celui de l'être sous tous ses aspects²⁰². » La recherche constante d'une communication consensuelle se remarque d'un point de vue linguistique puisque Ventura Pons ne se procède pas à une exclusion catégorique du castillan comme le fait remarquer Esther Gimeno Ugalde : « La alternancia del catalán y el castellano se presenta en varios trabajos de Pons, convirtiéndose casi en una marca identitaria de su filmografía²⁰³. » L'adaptation de la langue par rapport à la situation dans laquelle se trouve les personnages apparaît clairement dans *Anita no perd el tren*, Les conversations entre Anita originaire de Catalogne et son amie argentine Natalia s'effectuent en langue castillane. Dans cette situation, l'espagnol est considéré comme une langue vernaculaire malgré certaines caractéristiques identitaires différentes. La conciliation linguistique ne signifie pas pour autant une évacuation de la langue d'origine. La recherche d'une harmonie communicationnelle qui va de pair avec une adaptation du critère linguistique par rapport au contexte ne se limite pas à ces deux langues : « [...] los universos diegéticos creados por el director barcelonés se convierten a menudo en

²⁰² Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 205.

²⁰³ *Ibid.*

espacios de convivencia (y supervivencia) entre distintas lenguas²⁰⁴. »

Le rôle sémantique joué par ce mécanisme se reflète notamment lorsque le réalisateur a recours à une pluralité de langue comme l'illustre le personnage écossais de Gladys Hendon résidant à Barcelone dans *Sabates Grosses*. Dans son intimité, elle n'hésite pas à recourir à l'anglais qui correspond à l'une des trois langues officielles avec le gaélique écossais et le scots de cette nation constitutive du Royaume-Uni ainsi que le laisse transparaître les propos anglais adressés à une statue : « See you soon, Rafael. » (02 min 34 s) ou encore lorsqu'elle convie ses amies jumelles anglaises à dîner. L'importance donnée au dispositif communicationnel dans l'écriture cinématographique concerne non seulement un critère quantitatif dans la mesure où Ventura Pons a recours à une multitude de langues mais fonctionnel. La forme est en soi un signifiant à part entière. Si nous revenons plus précisément sur cette comédie, il est à signaler que le critère linguistique est mis explicitement en évidence dans la dernière séquence du film lorsque le Padre Santiago se rend dans l'appartement situé dans le quartier luxueux de la dreita Eixample de l'un de ses fervents fidèles et membre de l'Opus Dei, Don Mariano Durán Zaragoza. Dès son arrivée, il découvre avec surprise la présence non seulement des deux colocataires homosexuels russes qui le saluent dans leur langue maternelle mais Gladys et son neveu qui lui répondent en anglais. C'est d'ailleurs cette langue qui est adoptée en tant que langue vernaculaire pour garantir la communication entre les différents personnages de nationalités différentes comme en témoigne l'adaptation linguistique réalisée par Victoria. Toutefois, la petite fille du propriétaire parle en catalan lorsqu'elle accueille le religieux. Au-delà d'une représentation multiculturelle caractéristique de la postmodernité par l'ouverture de la capitale catalane et par extension de cette Communauté Autonome et du pays espagnol, cette symphonie linguistique apparaît comme un corps à part entière, c'est-à-dire une présence incarnée qui, telle une partition est agencée par le locuteur-énonciateur en fonction non seulement de sa propre identité mais en tenant compte de son destinataire.

C'est en se nourrissant du dispositif théâtral que Ventura Pons renoue avec l'essence même du cinéma en tant qu'art hybride. La revendication de ce trait caractéristique lui permet de se détourner des modèles prédéfinis pour proposer un renouvellement de la forme artistique.

²⁰⁴ Esther Gimeno Ugalde, « Un cine con acento : Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons », *op. cit.*, p. 72.

Chapitre 3 : Une configuration réflexive

*Le rêveur ne sait pas qu'il rêve,
le spectateur du film sait qu'il est au cinéma :
première et principale différence
entre situation filmique et situation onirique¹.*

D'apparence simpliste, le cinéma fascine car il se fonde sur une ambiguïté en se jouant des apparences. L'artefact produit se fonde sur une dualité constante provoquée par la dissimulation et la projection de l'artefact. La reconnaissance permanente de la filiation qui unit le septième art au théâtre ne signifie pas pour autant le rejet de la part du cinéaste d'une conception autonome. L'intérêt porté pour l'objet cinématographique se remarque dans la manière dont Ventura Pons envisage le référent cinématographique en l'utilisant à la fois comme signifiant en tant que support médiatique et signifié, c'est-à-dire comme fondement même de la représentation. Même si l'idée commune d'intermédialité divise profondément les théoriciens, elle implique que le signifié se trouve assujéti au support médiatique d'après Marshall Mac Luhan :

[...] en réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie².

Le médium apparaît non seulement comme un support de transmission mais il constitue en soi un message à part entière. En nous appuyant sur un aspect constitutif des interactions intermédiaires, nous allons porter notre attention à la manière dont la filmographie de Ventura Pons se fonde sur un jeu complexe de références. L'organisation d'un réseau référentiel reliant plusieurs formes médiatiques dans le texte filmique nous invite à nous interroger sur une autre modalité de construction de l'effet de réel qui s'inscrit dans une démarche de remédiation, c'est-à-dire un travail de recomposition à l'intérieur d'une forme médiatique. Chaque forme médiatique reprend nécessairement des caractéristiques issues des autres médias tel que le postulent Jay David Bolter et Richard Grusin dans leurs études consacrées aux nouveaux médias, *Remediation, Understanding New Media*³. Ce néologisme s'articule sur l'idée même de mise en abîme comme en témoigne l'intérêt porté à ce principe ontologique lors de la troisième séance intitulé « remédiation/ mise en abîme » du cinquième

¹ Christian Metz, « Le Film de fiction et son spectateur », in *Communications* n. 23, 1975, p. 108.

² Marshall Mac Luhan, *Pour comprendre les médias*, Bibliothèque Québécoise, (1964) 1993, p. 37.

³ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, 1999.

colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité⁴. À cette occasion, les théoriciens se sont focalisés sur la terminologie adoptée pour qualifier ce concept en procédant à travers l'analyse archéologique de la notion. La traduction anglaise de remédiation pour définir le processus de mise en abyme adoptée, fait l'objet de violentes critiques car le verbe remédier, hérité du terme latin *remedium*, implique l'idée d'une guérison. En ce sens, une réflexion a fait jour sur la notion en revenant sur l'origine même de la notion introduite par Marshall Mac Luhan pour qualifier le processus d'imitation sur lequel se construit toutes nouvelles formes médiatiques. Cette approche de remédiation qui implique la médiation d'une médiation apparaît notamment dans la filmographie de Ventura Pons selon deux aspects. Le réalisateur a recours à une multitude de références médiatiques. En ce sens, le cinéaste impose sa singularité dans le déploiement de la fonction référentielle telle que l'envisage Irina Rajewsky lors de l'association de plusieurs formes médiatiques : « In the latter case—an intermedialreference with a strongly meta-medial function and interesting implications for the artifact's (doubly figurative) referential function⁵. » Si nous revenons plus précisément sur la dimension métaréférentielle, il convient de remarquer que le cinéaste ne se borne pas à une démarche métatextuelle qui passe par la mobilisation d'une diversité de références médiatiques. La métaréférence qui implique un processus de conscientisation du signe exposé est examinée en profondeur dans la mesure où il se livre également à une projection autoréférentielle. Ce cas spécifique d'intermédialité attire l'attention de Werner Wolf qui l'aborde dans une perspective transmédiatique qui apparaît comme un procédé artistique général : « [...] intra-composicional self-reference [...] Some self-referential phenomena are only self-referential in a general way while others are, in addition, self-reflexive and/or metareferential⁶. » En ce sens, la réflexion portée sur le médium cinématographique est explorée dans toute sa diversité. De fait, nous allons nous intéresser à la dimension métaréflexive qui apparaît comme un trait récurrent dans la poétique ponssienne dans la mesure où le réalisateur en la concevant de manière singulière. La réflexivité correspond aux jeux de miroir réalisés non seulement entre le médium cinématographique et les autres formes artistiques mais avec lui-même. Pour étudier l'approche réflexive

⁴ « Cinquième colloque international du CRI », in *Centre de recherche sur l'intermédialité*, [en ligne], URL : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/colloques/2003/default.htm>, [page consultée le 03/10/2015].

⁵ Irina Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *op. cit.*, p. 19.

⁶ Werner Wolf, « Metareferences across media. The concept, its transmedial potentials and problems. Mains Forms and Functions » in Werner Wolf, Katharina Banteon, Jeff Thoss, *Metareference across media theory and case studies. Dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement. Studies in intermediality*, n. 4, Amsterdam-New York, Rodopi, p. 20.

proprement cinématographique, nous nous appuyerons sur la pensée de Jacques Gerstenkorn relative à la notion de réflexivité définie comme un « [...] phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même⁷. » Nous nous attacherons dans un premier temps aux éléments qui présentent de façon ostentatoire le dispositif cinématographique ce qu'il identifie comme la réflexivité cinématographique avant de nous centrer plus particulièrement sur les aspects qui concernent le film lui-même, envisagé comme la réflexivité filmique.

I. Réflexivité cinématographique

L'intérêt porté sur la fabrication de l'objet filmique se manifeste par le biais d'une transparence du dispositif énonciatif. Cette mise en miroir apparaît explicitement à travers la mise en évidence du mécanisme selon Jacques Gerstenkorn en distinguant les éléments qui : « [...] affich[ent] le dispositif » et ceux qui le « [...] ren[dent] sensible⁸. » Pourtant, cette distinction ne fait pas l'unanimité comme l'illustre la réappropriation de la notion par Jean-Marc Limoges. Ce dernier dissocie les paramètres propres à une fiction : « [...] les films qui mettent de l'avant "un" dispositif énonciatif⁹ » et ceux qui renvoie plus généralement au médium cinématographique : « [...] mettent de l'avant "le" dispositif énonciatif même¹⁰. » De cette opposition, il nous semble plus opportun d'opter pour une autre approche réflexive du dispositif cinématographique. Cet aspect se remarque dans la manière dont le cinéaste révèle les dessous de l'acte cinématographique en faisant migrer la technique de l'emboîtement partagée par l'ensemble des formes artistiques dans sa poétique cinématographique ce qui s'inscrit dans un processus dynamique métaréférentiel. Par la visibilité donnée à la pratique cinématographique, le réalisateur remet en question le dispositif établi qui est à lire comme un processus interactif. Envisagé comme un acte communicationnel singulier, il met en relation un locuteur-énonciateur et un énonciataire. Le dévoilement des dessous de l'appareil cinématographique ne vise pas seulement à provoquer un effet de surprise mais invite à une réflexion profonde sur ce médium artistique. En ce sens, nous montrerons comment la

⁷ Jacques Gerstenkorn, « À travers le miroir. Notes introductives », in *Vertigo Le Cinéma au miroir, op. cit.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 8

⁹ Jean-Marc Limoges, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », Université de Laval, 2005, [en ligne] URL : http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2005/articles/limoges_2005.pdf, [page consultée le 23/01/2016].

¹⁰ *Ibid.*

transparence du processus énonciatif cinématographique engagée par Ventura Pons participe d'une démarche autoréférentielle. Nous nous intéresserons dans un premier temps au dévoilement des instances cinématographiques productrices avant de nous intéresser plus particulièrement à la transparence donnée à la figure réceptrice.

1. Les dessous de la production

L'intérêt portée sur la fabrication de l'objet filmique se manifeste par le biais d'une transparence du dispositif énonciatif. Cette mise en miroir apparaît explicitement à travers la mise en évidence du mécanisme selon Jacques Gerstenkorn en distinguant les éléments qui : « [...] affich[ent] le dispositif » et ceux qui le « [...] ren[dent] sensible¹¹. » Pourtant, cette distinction ne fait pas l'unanimité comme l'illustre la réappropriation de la notion par Jean-Marc Limoges. Ce dernier dissocie les paramètres propres à une fiction : « [...] les films qui mettent de l'avant "un" dispositif énonciatif¹² » et ceux qui renvoie plus généralement au médium cinématographique : « [...] mettent de l'avant "le" dispositif énonciatif même¹³. » De cette opposition, il nous semble plus opportun de nous intéresser dans un premier temps au dévoilement des instances cinématographiques productrices avant de nous intéresser plus particulièrement à la transparence donnée à la figure réceptrice.

La représentation ostentatoire de l'acteur à l'origine de la production du miroir d'illusions vise à mettre en évidence la complexité de ce référent intrinsèquement lié au médium théâtral. La complexité de la matérialisation physique du personnage n'est pas sans rappeler l'expérience théâtrale. Cette perspective nous plonge dans l'étymologie même de la notion fondée sur l'idée une dualité. Issu du latin *persona*, le terme correspond au masque d'un acteur ce qui met en évidence la dimension paradoxale sur laquelle s'établit le personnage. En ce sens, le traitement du personnage dans le champ spectaculaire se démarque du référent strictement littéraire selon Marie-Thérèse Journot : « [...] [le] personnage à l'écran entraîne des effets inconnus de la littérature¹⁴. » De la même manière que le médium théâtral, le septième art donne à voir physiquement le personnage d'après Patrice Pavis : « [...] le statut ontologique du personnage ne diffère pas radicalement de celui du personnage

¹¹ *Ibid.*, p. 8

¹² Jean-Marc Limoges, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, *op. cit.* p. 91.

de théâtre¹⁵. » Vincent Amiel confirme également l'influence exercée par la mimétique dans la mise en place de ce procédé :

[...] il est évident que l'acteur de cinéma hérite, dans sa pratique, des expériences de l'acteur de théâtre (qu'il est souvent aussi), et que les critiques ou théoriciens de cinéma ont puisé avec plus ou moins de bonheur dans les nombreux traités consacrés à l'acteur de théâtre¹⁶.

Le rapprochement entre ces deux formes artistiques apparaît explicitement dans le titre du long-métrage *Actrius*. À la différence de la notion française d'acteur, le terme espagnol, « actrices » et catalan « actrius » embrassent un large champ sémantique plus ample. Ils concernent tant l'univers théâtral que cinématographique ce qui insiste sur le caractère médial entre les deux formes artistiques¹⁷. La distinction entre la notion de comédien et d'acteur est proprement française. La langue de Molière dissocie la notion de comédien de celle de l'acteur. D'un point de vue étymologique, le premier terme désigne un artiste mettant son corps et sa voix au service de la comédie à la différence du tragédien. Progressivement, le terme de comédien s'est étendu à l'ensemble de l'univers dramatique pour désigner son travail artistique, c'est-à-dire son rôle dans la mise en acte : « La transformation a eu lieu à l'usage, jusqu'à laisser le mot de comédien au monde du théâtre et celui d'acteur à celui du cinéma¹⁸. » Anne Ubersfeld le définit en tant que producteur de signes : « [...] l'activité théâtrale sémiotise l'individu-comédien dans toute sa personne¹⁹. » Cette transfiguration renvoie à ce que Patrice Pavis désigne comme « [un] corps conducteur²⁰ » qui remplit une double fonction. En premier lieu, la dynamique de la matière possède une valeur narrative qui contribue à la diffusion d'un discours. La charge sémiotique place l'actant dans une position paradoxale qui s'organise sur une double dimension :

En tant que figurant dans la fiction, il en est une pièce. Une pièce, qu'est-ce à dire, sinon que le comédien est le “ signe ” au sens le plus large du terme, *le valant pour, l'icône* au sens de Pierce, le *double* selon Umberto Eco [...] Inversement et en même temps, il faut voir dans le comédien l'énonciateur de son propre discours, discours dont les composantes sont linguistiques, phoniques, gestuelles-discours inscrit sur et dans son propre corps et dont il est

¹⁵ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Paris, Septentrion Presses Universitaires, coll. « Perspectives », (2000) 2007, p. 145.

¹⁶ Vincent Amiel, « L'Objet premier du cinéma », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani, *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 2.

¹⁷ Diccionario de la Real Academia española, « Actor », « Persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva. », in *Diccionario de la Real Academia española*, [en ligne], URL : <http://dle.rae.es/?id=0coHE08|0cs0cQ6|0csZ6O0>, [page consultée le 11/03/2017].

¹⁸ Izabella Pluta, *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2011, p. 34.

¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, op. cit., p.137.

²⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p.71.

non seulement l'énonciateur mais le producteur²¹.

Parallèlement, l'énonciation formulée recouvre également d'un aspect poétique puisqu'elle cherche à réveiller le territoire des émotions d'autant plus exploré dans la révélation de l'intimité. Ce corps parlant s'articule sur ce que nous désignons par *actio* ce qui concerne le jeu de l'énonciateur ce qui se réfère à sa performance. Cela correspond à la modulation de sa parole mais également de sa gestuelle pour faire éclore les propos de l'acteur. Il reflète le passage d'un être de papier en chair : « [...] il est un *acteur* avec un certain nombre de traits distinctifs, et un procès ; il est aussi un ensemble (un "texte") à l'intérieur du texte théâtral avec des traits individualisés²². » Par cette représentation, le réalisateur brouille également les frontières entre l'incarnation psychologique d'un personnage et la part sensorielle de l'interprète. Si les barrières entre ces deux territoires corporels restent floues, cette tension permanente qui habite le comédien dans l'implication de sa propre personne pour incarner le personnage est explicitement dévoilée par les théoriciens dramatiques. Dès le XVIIIe siècle, Denis Diderot étudie le savoir-faire limité de l'acteur. Dans *Paradoxe sur le comédien*, il condamne fermement le débordement du territoire sensible dans le jeu du comédien : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres : c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes²³. » Dans *Réflexions du comédien* (1938), Louis Jouvet propose une distinction singulière entre le métier de comédien et d'acteur :

L'acteur ne peut jouer que certains rôles ; il déforme les autres selon sa personnalité. Le comédien, lui, peut jouer tous les rôles. L'acteur habite un personnage le comédien est habité par lui [...] La principale différence entre le comédien et l'acteur se trouve dans ce mimétisme dont l'acteur n'est pas capable au même degré que le comédien. De la façon dont un artiste interprète un rôle, du processus suivant lequel il arrive à composer son personnage, on déduit la part de l'acteur et celle du comédien : l'acteur se substitue au personnage, le comédien opère par pénétration et insinuation²⁴.

La complexité du travail d'incarnation du personnage est explicitement mise en évidence dans la mesure où la dimension proprement subjective de l'acteur ne peut être écartée. L'importance conférée aux émotions est explicitement dévoilée par le biais des personnages de la fiction telle que le met en évidence l'évocation du souvenir de la jeune

²¹ *Ibid.*, p.141.

²² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, op. cit., p. 144.

²³ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier Flammarion, 1980, p. 133.

²⁴ Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique, 1938, p. 141.

étudiante à l'origine de sa fascination dans *Actrius* : « [...] ser actriz más allá de la pasión²⁵. » En ce sens, ce métier est présenté comme une vocation. La stratégie de dédoublement mise en place par l'acteur pour l'incarnation d'un personnage peut entrer intimement en résonance avec l'histoire personnelle de cette instance figurative. Le rapport entretenu avec le personnage diffère selon le milieu artistique. Dans l'univers théâtral, le comédien est animé par le personnage tandis que dans le champ cinématographique l'acteur s'efface au profit de l'instance personnifiée. À l'image des autres aspects constitutifs du récit filmique, la métamorphose du métier d'acteur est liée intrinsèquement à l'évolution du septième art. Le passage du cinéma classique au moderne se reflète dans le jeu artistique qui doit accorder une importance considérable à la dimension subjective. Deux tendances marquées géographiquement se développent. La Nouvelle Vague introduit une nouvelle façon d'envisager l'acteur qui ne doit plus se fondre au profit du personnage mais de se donner lui-même en spectacle. L'enjeu de la représentation est fondé sur le degré d'implication personnelle de l'acteur. Ce dernier ne peut plus se dissimuler derrière le personnage. De l'autre côté de l'Atlantique, Elia Kazan, Robert Lewis et Cyril Crawford donnent naissance en 1947 à l'*Actor's Studio*. C'est à New York que cette école d'art dramatique s'appuie sur la pensée de Stanislavski et du Théâtre d'art de Moscou pour concevoir un modèle qui permet de mobiliser le champ affectif de l'acteur pour incarner un rôle :

[...] elle [la méthode] met l'accent sur l'introspection, l'identification, l'émotion et le naturel. L'aspect psychologique du personnage est l'élément fondamental de l'art de l'interprétation qui y est enseigné. La Méthode passe par les techniques d'improvisation et de mémoire affective avec prise de risque psychique. Le corps y est un instrument à maîtriser grâce à la relaxation et à la concentration préalable²⁶.

Ventura Pons ne cesse de repousser les limites de l'empreinte de la personnalité de l'acteur sur le personnage. La difficulté du comédien n'est pas seulement inhérente à lui-même dans la mesure où un autre obstacle porte sur sa relation avec le metteur en scène comme en témoigne *Actrius* qui montre la complexité de ce rapport. Le débordement d'une complicité qui dépasse le cadre professionnel pour s'inscrire dans une dimension intime est clairement mise en évidence par la situation vécue par les trois anciennes comédiennes de la célèbre dramaturge Emilia Ribera, figure idéalisée par la jeune actrice en herbe. Le franchissement du territoire le plus personnel expérimentée par l'une de leurs anciennes

²⁵ Generalitat de Catalunya, « Las Grandes actrices catalanas del siglo XX, símbolo de modernidad », *Generalitat de Catalunya*, 2015, [en ligne], URL : <http://palaurobert.gencat.cat/es/detall/article/Actrius-catalanes-del-segle-XX-00002>, [page consultée le 01/09/2016].

²⁶ André Roy, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québec, Éditions Fides, 2007, p. 5.

camarades défuntes suite à la relation nouée avec cette célèbre figure vise à souligner l'effet néfaste sur le devenir de l'acteur. Toutefois, la revendication d'une complicité dans l'éclosion du film dépasse le cadre de cette fiction s'avère indispensable pour l'éclosion du texte de lumière. Cette perspective dépasse le cadre de cette fiction en faisant écho à l'approche ponssienne. La proximité établie avec les acteurs est clairement assumée par le cinéaste : « [...] cuando preparo una película hago una aproximación a los personajes a base de un trabajo de mesa. Algo que no suele hacerse en cine. Pero que me viene del teatro²⁷. » Le traitement de la matrice figurative dans l'esthétique ponssienne se caractérise par un rapport intime noué avec ce ressort cinématographique pour garantir l'éclosion de la dimension psychologique du personnage. La construction d'une relation intime périphérique, tissée en dehors du jeu d'acteurs apparaît notamment avec Rosa Maria Sardà :

Comenzaron a trabajar juntos hace más de 30 años, y se nota. Ventura Pons, director (teatral, ahora también en el cine), y Rosa María Sardà se conocen a la perfección. Él le dió la alternativa en la pantalla en la esperpéntica *El Vicari de Olot* y tras trabajos dramáticos del fuste de *Actrius* o *Amic/amat*, regresan a la comedia. Y el resultado constituye uno de esos hitos que marcan la trayectoria de dos profesionales²⁸.

Ce choix révèle le rapport intime qui unit le réalisateur non seulement à cette actrice mais reflète sa propre conception cinématographique tournée vers la performance corporelle : « Pons no quiere hablar de cine sino de sus personajes²⁹. » Cette complicité mettant en lumière le travail non seulement du cinéaste mais celui de l'actrice : « [...] alegoría, en definitiva, del talento de una actriz que reina en esta historia sobre cine y supervivencia³⁰. » C'est ce rapprochement entre le figurant et le réalisateur qui concourt à explorer en profondeur la potentialité de l'acteur. Ventura Pons s'appuie sur ce rapport de confiance instauré pour repousser les limites de la représentation entre le personnage et l'acteur. Le brouillage des frontières apparaît dans le choix singulier d'interprètes. Dans *Actrius* (1996), Ventura Pons a recours à des acteurs qui explorent le champ spectaculaire dans sa multiplicité en évoluant tant sur les planches que devant la caméra selon les propos du cinéaste : « Son todas ellas, a excepción de Mercè Pons, que encarna a la estudiante, actrices y directoras de

²⁷ *Ibid.*, p. 194.

²⁸ Casimiro Torreiro, « Gran Rosa María Sardà », in *El País*, Ventura Pons « *Anita no pierde el tren. Reacciones* », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/anita-no-pierde-el-tren>, [page consultée le 10/08/2016].

²⁹ Antonio Weinrichter, « “Anita no pierde el tren”, Amor a pie de obra », in *ABC*, Ventura Pons « *Anita no pierde el tren. Reacciones* », Notas [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/anita-no-pierde-el-tren>, [page consultée le 10/08/2016].

³⁰ *Ibid.*

teatro que saben de la disciplina de la composición interior³¹. » Ce long métrage repousse les limites de la figuration en entremêlant la partie intime du figurant à celle du personnage. Lors du tournage de ce long métrage, Mercè Pons ne connaît pas une expérience théâtrale similaire à celles de ses partenaires ce qui la rapproche de la situation vécue par son personnage en quête d'apprentissage. La résonance intime du travail d'acteur se remarque également dans la collaboration effectuée avec Núria Espert qui, après une tentative infructueuse retrouve l'univers du septième art :

[...] llevaba veintiún años apartada del cine, por malas experiencias pasadas, y creo que, al principio, le costó confiar interiormente en el proyecto, pero, después, envuelta en la ceremonia del rodaje (Sardà ayudó mucho, siempre se lo agradecemos), fue entrando en el clima querido y el resultado fue espléndido³².

Au-delà de son implication pour faciliter la réinsertion dans l'univers cinématographique de Núria Espert, Rosa Maria Sardà fait figure de modèle dans la relation singulière nouée avec le cinéaste. Envisager le jeu de l'acteur comme un défi de représentation telle est la spécificité de l'approche ponssienne dont l'une des manifestations les plus explicites se remarque dans la dissolution des frontières réalisées entre les deux univers scéniques que sont le théâtre et le cinéma. La subversion du langage se manifeste dans la performance d'Anna Lizarán. Dans *Forasters* (2008), elle joue le personnage tant sur les planches qu'à l'écran d'après Teresa Vilardell Grimau : « Abans havia dut a terme l'adaptació de *Carícies* (1997) i *Morir (o no)* (2000). L'actriu Anna Lizaran va protagonitzar l'obra de teatre i la pel·lícula³³. » L'investissement attendu par le cinéaste se mesure dans les capacités des comédiens à repousser leurs limites : « Yo [Ventura Pons] creo en la capacidad de transformación de los actores³⁴. » En ce sens, cet objectif ne se limite ni à un genre ni à une nationalité précise comme le reflète par exemple la performance réalisée par José Coronado dans *Anita no perd el tren* :

Convertir a Jose, que era conocido por personajes más bien clásicos, en un obrero de construcción con un poco de barriguita, en un maravilloso antigalán, fue una experiencia estupenda que a él le ha ido muy bien³⁵.

Ce dépassement de soi apparaît également lorsqu'il a recours à des acteurs qui n'ont pas initialement d'expériences cinématographiques. *Amor idiota* témoigne de la démarche

³¹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 130.

³² *Ibid.*

³³ Teresa Vilardell Grimau, *Les Adaptacions cinematogràfiques d'obres teatrals a Catalunya 2000-2010. Disseny i procediments compositius, op. cit.*, p.19.

³⁴ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 182.

³⁵ *Ibid.*

ponssienne de propulser de jeunes talents : « Siempre he admirado a los actores cómicos, a menudo poco valorados, porque acostumbran a ser muy buenos dramáticos³⁶. » Dans ce long métrage, Ventura Pons offre le premier rôle à un acteur « inexpérimenté » dans l'univers cinématographique mais qui a abondamment exploré la dimension actorale dans d'autres médiums comme le reflète sa carrière artistique : « [...] tiene el bagaje de diez años con *La Cubana* multiplicándose en personajes diferentes y una técnica muy depurada que le viene de la televisión³⁷. » Fort de son expérience en tant que comédien dans l'une des plus importantes compagnies théâtrales espagnoles, La Cubana fondée dans les années 1980 à Sitges, Santi Millán met à contribution son savoir-faire en le transposant dans l'univers du septième art afin de donner à la chair projetée une dimension théâtrale. La relation entretenue entre le metteur en scène et les figurants ne se limite pas nécessairement à une collaboration puisque trois actrices catalanes ont particulièrement travaillé avec le réalisateur. Initialement reconnue dans le monde théâtral par « [...] el premio a la mejor actriz teatral en 1994³⁸ », grâce à Rosa Maria Sardà qui lui a proposé le rôle de *Shirley Valentine* dans l'œuvre du dramaturge britannique Willy Russel, Amparo Moreno est l'actrice qui a le plus considérablement travaillé avec Ventura Pons en étant intervenue à huit reprises³⁹. La récurrence du cinéaste catalan à rechercher des prouesses techniques singulières tout en faisant appel aux mêmes figures a été saluée par la critique comme l'illustre la distinction catalane : « el premio como mejor actriz de la Generalitat⁴⁰ » obtenue par Amparo Moreno pour son rôle dans *Putxa misèria !* (1989). À l'image de cette dernière, Rosa Maria Sardà connaît parfaitement l'univers théâtral mais jouit d'une notoriété populaire puisqu'il s'affirme comme : « [...] [the] one of the most important figures of theater and film in Catalonia⁴¹. » Cette barcelonaise reste sans conteste une figure emblématique du cinéma ponssien comme le confirme sa participation dans sept long métrages⁴² parmi lesquels elle endosse le rôle principal pour *Anita no perd el tren* (2000). L'importance de sa performance est déterminante dans l'éclosion du récit filmique :

³⁶ *Ibid.*, p.218.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Belen Ginart, « Amparo Moreno vuelve a meterse en la piel de Shirley Valentine », in *El País*, 2001, [en ligne], URL : https://elpais.com/diario/2001/11/05/catalunya/1004926068_850215.html, [page consultée le 01/02/2017].

³⁹ *Putxa misèria !* (1989), *Què t'hi jugues Mari Pili ?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991), *Rosita, Please !* (1993), *Morir (o no)* (1999), *Any de gràcia* (2011), *Oh, quina joia !* (2015), *Sabates Grosses* (2016).

⁴⁰ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 76.

⁴¹ Jenifer Duprey, *The Aesthetics of the ephemeral: memory theaters in contemporary Barcelona*, New York, State University of New York Press, 2014, p. 218.

⁴² *El Vicari de Olot* (1981), *Actrius* (1996), *Carícies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Anita no perd el tren* (2000), *Any de Gràcia* (2011), *Barcelona (un mapa)* (2007).

Sin la capacidad interpretativa de la Sardà no se habría podido rodar. Esta mujer sab hacerlo todo, desde el drama hasta la comedia. Pero en la tragicomedia, con este tono agridulce que necesita el personaje, su interpretación es un prodigio de registros que ha encandilado a todo el mundo. Y eso le ha dado un montón de premios⁴³.

La volonté d'exposer l'artiste aux fondements mêmes de sa création se reflète dans cette fiction. Le scénario nous introduit dans les profondeurs de l'univers du septième art puisque la protagoniste est guichetière dans un cinéma de quartier barcelonais. L'interprétation de ce personnage plonge l'actrice au cœur d'une mise en abîme : « [...] el mundo del cine como telón de fondo⁴⁴. » Mercè Pons compte également parmi les fidèles du cinéaste à travers ses six performances⁴⁵. Cependant, le recours systématique à des acteurs ne se limite pas au genre féminin tel que le reflète la participation de Mingo Ráfols⁴⁶ ou encore de Roger Coma⁴⁷ dont la carrière a été propulsée dans le monde du petit et grand écran grâce notamment à son rôle dans *Carícies*.

L'éclatement des frontières génériques pour permettre un renouvellement constant du travail de l'acteur passe par le prisme d'une composition variée dans la construction filmique. Dans cette perspective, il n'hésite pas à associer aussi bien des figures expérimentées que des étoiles montantes, réunissant des acteurs jouant tant sur les planches que derrière la caméra. Cette composition hétéroclite se manifeste d'autant plus dans les films mosaïques qui nécessitent un grand nombre d'acteurs. Dans cette configuration, il opte pour une sélection hétérogène en choisissant non seulement des figures célèbres mais des interprètes encore inconnus du grand public. Nous pouvons prendre l'exemple du casting effectué pour *El Perquè de tot plegat* qui réunit de nombreuses célébrités espagnoles dont la reconnaissance est apparue notamment par leur travail avec non seulement Ventura Pons mais son homologue madrilène Pedro Almodóvar comme l'illustrent la présence de Rossy de Palma ou encore de Lluís Homar d'après Bérénice Brémard :

[...] una circulación de ciertos actores de un universo a otro : así Rossy del Palma o Julieta Serrano pasaron del universo de Almodóvar al de Pons, mientras que Fernando Guillén, Lluís Homar y Rosa María Sardà han conseguido el camino opuesto⁴⁸.

⁴³ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 182.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁵ *Actrius* (1996), *El Perquè de tot plegat* (1994), *Carícies* (1997), *Morir (o no)* (1999), *Amor idiota* (2004), *A la deriva* (2009).

⁴⁶ *Què t'hi juegues Mari Pili ?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991), *Morir (o no)* (1999), *Food of love* (2001), *Mil cretins* (2010), *Sabates Grosses* (2016).

⁴⁷ *Carícies* (1997), *Morir (o no)* (1999), *Anita no perd el tren* (2000), *Food of love* (2001), *A la deriva* (2009).

⁴⁸ Bérénice Brémard, « El Mestizaje de culturas en el cine español homosexual contemporáneo : Pedro Almodóvar / Ventura Pons » in *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, Société des amis d'Axieros, 2005, p. 68.

La rupture avec l'archétype préconçu de la figure de l'acteur se reflète également dans l'éclosion d'un récit filmique qui regroupe des acteurs de générations différentes tel que le souligne Ventura Pons dans sa présentation du film, *Carícies* :

[...] desde los que debutan – Naïm Thomas y Roger Coma- hasta los veteranos – la Sardà, Montserrat Salvador, Julieta Serrano, Agustín González, Jordi Dauder-, pasando por los middle-aged : Mercè Pons, Laura Conejero, David Selvas y Sergi López. Cada vez me siento compenetrado con los actores, cada vez me gusta más ensayar y buscar con ellos los personajes⁴⁹.

La sélection des acteurs témoigne également d'une cohérence par rapport à l'ancrage géographique de la fiction. Le lieu choisi détermine le profil des actants. L'inscription de la narration dans un univers catalan le conduit à privilégier des interprètes de cette région comme le confirme Ana Campo Vidal : « Normalmente ha trabajado con actores catalanes⁵⁰. » Cependant cette zone se caractérise par une dynamique constante qui est le résultat d'un métissage constant avec d'autres particularités régionales espagnoles qu'internationales ce qui lui permet de recourir à des acteurs d'horizons divers.

L'obsession pour le cinéaste de respecter une transparence de la forme s'affirme notamment dans les réalisations effectuées au-delà des Pyrénées comme l'attestent particulièrement deux longs métrages ce qui reflète : « [...] una reivindicación de un cine sobre el mestizaje de culturas⁵¹. » Si nous portons notre attention sur *Rosita Please !* (1993) qui se déroule en terres catalanes et bulgares, nous pouvons constater que le cinéaste mobilise des acteurs de ces deux territoires : « Todos los actores búlgaros que hacían papeles secundarios eran actores de primera ; de hecho media compañía del Teatro Nacional actuaba como extras⁵². » Cette perpétuelle recherche d'authenticité réapparaît quelques années plus tard de dans *Food of love* (2001) qui met en scène des personnages de nationalité américaine. Cependant, le cinéaste travestit l'identité des interprètes dans ce long métrage. C'est en suivant les conseils avisés de Fernando Trueba que le réalisateur catalan décide de collaborer plutôt avec des acteurs britanniques : « [...] él [Fernando Trueba] me recomendó que no hiciera el *casting* con americanos “porque la semana anterior al rodaje todavía no sabrás con quién tienes que rodar”. Los ingleses, según él, eran más fiables⁵³. » De ce fait, l'équipe artistique anglophone constituée entre en rupture avec les schémas traditionnels puisque le

⁴⁹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 147.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ Bérénice Brémard, « El Mestizaje de culturas en el cine español homosexual contemporáneo : Pedro Almodóvar / Ventura Pons », *op. cit.*, p. 74.

⁵² Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, pp. 108-109.

⁵³ *Ibid.*, p. 194.

cinéaste repousse les limites de la représentation en les confrontant intimement avec les ressorts de la culture anglaise tant du point de vue linguistique que social :

Disfrutamos mucho : Juliet Stevenson construyendo un personaje que jamás había interpretado antes y era muy lejano a su cultura. Allan Corduner componiendo un poderoso villano, Kevin Bishop haciendo creíble al aprendiz pianista [...] Paul Rhys, el pianista, interpretó su personaje como si fuera inglés, por lo que no tuvo que hacer el juego adicional del acento americano⁵⁴.

La dimension sociolinguistique est d'ailleurs poussée à son paroxysme à travers la performance d'une des actrices : « [...] Geraldine Mc Ewan inventándose un acento centroeuropeo⁵⁵. » La complexité du jeu de l'acteur se caractérise par une duplicité dont le cinéaste ne cesse de jouer pour pousser l'actant dans ses retranchements au nom de la création cinématographique.

Même s'ils partagent des référents communs, ces deux médiums artistiques présentent des différences dans la manière d'incarner le personnage. C'est en s'appuyant sur la dimension mimétique du théâtre, sur ce territoire artistique exploré pendant plus d'une vingtaine d'années en qualité de metteur en scène que Ventura Pons propose une discursivité singulière du jeu d'acteur :

Recuerda cuando Bergman habló en Cannes sobre la diferencia entre cine y teatro : "El cine es un arte mucho más histórico, porque cada día tienes que hacer tres o cuatro minutos de creación que quedarán por toda la vida. En cambio el teatro es más tranquilo, porque el espectáculo va creciendo cada día y es rectificable. Si un día no sale bien, puedes corregirlo al siguiente. Ventura [Pons] está de acuerdo con esta afirmación porque reconoce que, al menos para él, el teatro no tiene la fascinación que encuentra en el cine⁵⁶.

La métamorphose du métier d'acteur se caractérise par les attentes différenciées concernant la performance captée. Au-delà de l'influence exercée par la charge affective dans la mise en forme cinématographique du personnage, l'acteur est porteur d'une autre configuration sémiotique :

[...] le cinéma change le statut social de l'acteur, non seulement parce que son public est plus large et plus divers que celui du théâtre, et que donc l'aura de ses acteurs déborde très vite des cercles choisis, mais parce que les caractéristiques techniques du cinéma sont exactement celles – image photographique, duplication – utilisées par les médias de masse et le marketing. Ceux-ci se trouvent donc être les relais naturels des images d'acteur au cinéma, des clichés, des poses, des personnages emblématiques qui leur sont attachés⁵⁷.

La spécificité de l'acteur se loge dans son rapport à l'image, il est non seulement un

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 21.

⁵⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur, op. cit.*, p. 144.

simulacre permettant d’assurer la transmission de la fiction mais constitue simultanément par ricochet, une image propre : « Ils étaient interprètes, ils se retrouvent médiatisés par l’écran. D’artifices intermédiaires, ils deviennent matière première⁵⁸. » L’illusion créée s’entend dans son acception première : « Dans ce mouvement du corps qui produit un Homme, il y a une idée de l’époque, une idée de sa place dans le monde ; dans ces gestes envers et contre l’autre, il y a plus que du jeu : la production de nous-mêmes⁵⁹. » L’importance conférée à l’image est explicitement mis en évidence dans *Oh quina joia !*. Dans cette fiction, Teresa Gimpera joue le rôle d’une actrice catalane devenue célèbre à Hollywood ce qui fait écho à sa carrière artistique. Le brouillage des frontières se manifeste explicitement lorsque son petit-fils découvre dans sa voiture, une enveloppe qui contient une photographie d’Alfred Hitchcock ce qui renvoie à l’évènement au cours duquel elle a reçu : « [...] una carta de la productora Universal, invitándola para que se desplazara a Los Ángeles, a unas pruebas que le haría el mismísimo Alfred Hitchcock⁶⁰ » (37 min 03 s).



Figure 60. Ventura Pons, *Oh, quina joia!*, 2015, 37 min 09 s.

Malgré l’intérêt initial suscité, les essais n’ont pas donné lieu à une collaboration suite à un quiproquo comme cette dernière le révèle : « Hice un “casting” para una película suya, me había visto en la televisión norteamericana y quería que hiciera de portorriqueña, pero sucedió que yo seguía teniendo facciones de rubia hasta con una peluca negra. No pudo

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Manuel Román, « El Drama de Teresa Gimpera, la sofisticada musa de la Escuela de Barcelona », in *Libertad digital*, [en ligne] URL : <http://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2016-09-21/el-drama-de-teresa-gimpera-la-sofisticada-musa-de-la-escuela-de-barcelona-1276582926/>, [page consultée le 11/02/2018].

ser⁶¹. » Une autre allusion à la carrière cinématographique de l'actrice semble apparaître lorsqu'elle condamne les actes répressifs de sa famille catalane en ayant recours à la métaphore de la figure monstrueuse : « ¡ Qué daño pueden causar Frankenstein o Drácula, ese vampiro que chupa la sangre de las jovencitas ! » (54 min 31 s). Le premier exemple évoqué entre en résonance avec son rôle dans *El espíritu de la colmena* (1973) de Victor Erice dans lequel elle joue la mère d'Ana qui est subjuguée par le film *Frankenstein* (1931) de James Whale. Diffusée deux ans avant la mort du dictateur Francisco Franco, cette œuvre reflète la répression subie en terres espagnoles où tous les miroirs déformants sont à exterminer. Le croisement de l'histoire personnelle de l'actrice et de son personnage se reflète également sur un autre aspect qui a trait aux prémices de sa carrière mis en évidence le personnage principal, Berenguer. Avant de devenir actrice, elle s'est imposée dans le monde publicitaire ainsi que le révèle un plan d'ensemble sur lequel nous la découvrons.



Figure 61. Ventura Pons, *Oh, quina joia!*, 2015, 57 min 42 s.

Cette célébrité obtenue est d'ailleurs confirmée par le journaliste Manuel Campo Vidal dans le premier épisode de la série documentaire réalisé pour la Televisión Española (TVE) « Los anuncios de tu vida » dans lequel elle est présentée comme une muse publicitaire pour des marques tant espagnoles telles que le produit ménager Vim qu'internationnales comme Coca-Cola après avoir été repérée par Germán Puig : « “La chica de la tele”, como la

⁶¹ Jesús María Amilibia Iraragorri, « Teresa Gimpera: “Me deprimía desnudarme por eso dejé el cine” », in *La Razón*, [en ligne] URL : https://www.larazon.es/historico/5731-teresa-gimpera-me-deprimia-desnudarme-por-eso-deje-el-cine-FLLA_RAZON_281343?sky=Sky-Marzo-2018#Ttt1m3wRBigLOGs6, [page consultée le 14/02/2017].

llamaban algunos, y otros, simplemente, “Gimp”⁶². » Le cinéaste n’hésite pas à pousser jusqu’à son paroxysme, la dimension fictive et intime de l’artiste en s’inspirant de sa situation personnelle. Mariée à l’acteur décédé à Barcelone Craig Hill, le personnage qu’elle incarne dans cette comédie est non seulement veuf mais réside à Los Angeles, lieu de naissance de l’artiste. Cependant, Ventura Pons ne le fait pas apparaître comme acteur mais plutôt en tant que réalisateur en le nommant Charles Fawler comme en témoignent les affiches de deux films dans lesquelles il a joué. Par un plan détaillé sur la commande du salon, le réalisateur renvoie explicitement à *Fixed Bayonets* ! (1951) de Samuel Fuller et à *7 pistole per un massacro* (1967) de Mario Caiano.



Figure 62. Ventura Pons, *Oh, quina joia!*, 2015, 01 h 08 min 08 s.

⁶² Manuel Román, « El Drama de Teresa Gimpera, la sofisticada musa de la Escuela de Barcelona », *op. cit.*.



Figure 63. Samuel Fuller, *Fixed Bayonets!*, 1951.



Figure 64. Mario Caiano, *7 pistole per un massacro*, 1967.

L'idée d'une industrie cinématographique qui exerce une puissance hégémonique dans la modulation du personnage à l'écran ne se limite pas à cet aspect se reflète métaphoriquement dans cette fiction par la situation vécue par Berenguer Roig, un jeune diplômé de l'Institut du Théâtre de Barcelone. Malgré sa volonté d'incarner des rôles proprement artistiques, les offres d'emplois s'inscrivent dans une logique strictement économique en devenant l'effigie de marques publicitaires. Le réalisateur étend la réflexion initiale introduite dans *Actrius* sur les difficultés de ce métier artistique plongé en lutte permanente avec lui-même tirailé entre la soif d'assouvir sa pulsion artistique tout en se contraignant à la réalité des propositions. De fait, le métier d'acteur n'est pas idéalisé comme en témoigne l'approche critique du protagoniste lors d'une audition un spot publicitaire. Au cours de cet essai, il se laisse emporter par ses émotions en insistant sur les difficultés de la profession : « Nadie nos apoya. El gobierno nos trata como si fuéramos titeres. No hay oportunidades » (10 min 23 s). L'autre aspect économique dénoncé au cours de cette fiction concerne le travestissement du jeu de l'acteur par le doublage. À deux reprises, le cinéaste dénonce cette pratique qui vise à faciliter la diffusion d'une œuvre filmique au détriment de la performance. Dans un premier temps, le jeune acteur Ovidi nous fait part, par le biais d'un regard-caméra, de son engagement à regarder uniquement des films en version original : « Todo en versión original, el doblaje es un crimen contra natura » (05 min 56 s).



Figure 65. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 04 min 11 s.

Cette résistance est intensifiée par la déclaration explicite de la célèbre actrice, grand-mère du protagoniste : « [...] el doblaje roba la lengua de los actores y cambia el sentido del personaje » (37 min 49 s). La critique par rapport à l'industrie cinématographique se manifeste également par la demande excessive de « modèles » prédéfinis afin de répondre à un horizon d'attente comme l'illustre l'intervention d'Ann Joy sur le « profil » d'actrices les plus demandées : « Una actriz rubia vende más que una morena » (47 min 04 s). La dénonciation d'une conception cinématographique standardisée ne concerne pas uniquement le genre mais l'âge lorsque cette dernière évoque sa situation actuelle : « Las abuelas no interesamos en el cine. Se piensan que estamos atrofiadas ya les demostraré que aún tengo gas, gasolina por rato » (01 h 01 min 05 s). La difficulté de l'indépendance artistique est d'ailleurs clairement énoncée par l'un des agents de l'industrie cinématographique lorsqu'il rencontre le protagoniste : « [...] corrupto. La profesión es así » (01 h 06 min 41 s). Les trois anciennes étudiantes reflètent chacune un élément constitutif de l'art théâtral. L'objet théâtral apparaît comme une synecdoque du théâtre « [...] permite inferir que el teatro mismo es espectador de su propia obra, tal como Narciso⁶³ » ce qui vise à interroger sur le devenir de l'art dramatique : « [...] archivar el teatrillo de cartón al comienzo del film, y quemarlo al final está problematizando la pervivencia del teatro como género⁶⁴. » Glòria est l'exemple emblématique de la tragédie, le genre noble du drame par excellence tandis que le personnage

⁶³ Carlos Germán Van der Linde, *Las tablas del teatro como un detrás de cámaras : teoría estética y respeto agonial en Actrius (1996) de Ventura Pons*, in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 98.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

d'Asumpta reflète la comédie. Cette position est d'ailleurs renforcée par la profession de présentatrice dans l'univers du petit écran. La dimension populaire est amplifiée par son caractère mélodramatique. De ce fait, elles incarnent la tension dramatique originelle entre le théâtre tragique et la comédie. María semble être un oxymore de ces deux figures en apparaissant comme un « espejo invertido⁶⁵ » puisqu'elle détient un rôle interprétatif qui n'est pas glorifié tout en travaillant à l'image d'Asumpta pour un moyen de communication de masse qui n'est pas visible en étant doubleur de voix. La jeune étudiante apparaît comme une synthèse de l'art dramatique puisqu'elle « [...] condensa las dos perspectivas del teatro⁶⁶ » telle qu'elle le revendique au cours de la fiction : « Seré aquella chica que quiere la luz, que quiere vivir, pero que acaba aceptando el sacrificio, que acaba aceptando la inocencia inmolada » (01 h 11 min). Bien plus qu'une référence à l'essence originelle du théâtre, ces personnages traduisent métaphoriquement le devenir de l'art théâtral par rapport aux autres médiums en insistant particulièrement sur sa persistance malgré le développement du progrès technique qui conduisent à de nouveaux médiums. La faculté d'adaptation ne signifie pas pour autant le travestissement des valeurs originelles de l'art dramatique tel que le suggère María Gómez en interprétant la scène finale dans le théâtre lors d'une répétition de la représentation désirée de la défunte María : « Glòria y Asumpta logran superar las envidias y rencores que les habían impedido compartir el escenario durante toda su carrera y plantean trabajar juntas en Juan Gabriel Brokman⁶⁷. » Nous interprétons cette coexistence comme la sauvegarde de l'aspect distinct et complémentaire constitutif de l'art théâtral. Il ne s'agit pas d'une dissolution de la tradition mais la conservation de cette tension originelle : « [...] en un sentido más amplio, se está interrogando por este arte en tiempos en la reproducción técnica⁶⁸. » La notion de genre est également à entendre sur un autre aspect comme le suggère le titre de l'oeuvre qui explicite l'intention du cinéaste d'adopter une « [...] focalización desde el discursivo femenino⁶⁹. » C'est dans cette optique que Jordan Barry et Rikki MorganThamosunas insistent sur la dimension socio-historique du film : « [...] the film charaters' autobiographical reminiscences are recounted by veteran actress in their own-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁶ Ana Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre*, *op.cit.*, p. 129.

⁶⁷ María Gómez « The Hispanic and luso-brasilian world : teatro, género e identidad en el cine español : cómicos de Juan Antonio Bardem y Actrices de Ventura Pons », *Hispania* 89. 1, 2006, p. 209.

⁶⁸ Carlos Germán Van der Linde, *Las tablas del teatro como un detrás de cámaras : teoría estética y respeto agonial en Actrius (1996) de Ventura Pons*, in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cinema catalán*, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

extradiegetic right⁷⁰. » Le primat de la figure féminine dans ce milieu artistique contribue à mettre en évidence l'essor de l'émancipation féminine comme le confirme notamment une exposition consacrée aux « Actrices catalanes del siglo XX » en 2016 à Barcelone afin de : « [...] reflejar el papel destacado de la mujer, tanto en el teatro como en otros ámbitos del siglo XX, como un fenómeno contemporáneo resultado de profundas transformaciones culturales⁷¹. » L'image de la femme n'est plus associée à l'espace fermé de l'habitat. La fonction de comédienne et l'hommage rendu dans ce long métrage pour l'essor de l'émancipation féminine ont joué un rôle prépondérant puisque cette exposition projette « [...] varios fragmentos de la película *Actrices*, de Ventura Pons. El juego caleidoscópico y las proyecciones reflejan las tipologías posibles de actrices, los diferentes registros⁷². »

De fait, cette mise en miroir ne vise pas à mettre en concurrence ces deux formes artistiques ni à annoncer l'extinction du théâtre au profit du cinéma mais d'insister sur leur rapport complémentaires comme l'illustre la protagoniste Ann Joy dans *Oh quina joia !*, : « Lo que me ayudó a ser actriz fue el teatro » (46 min 29 s).

La réflexion menée par rapport au champ artistique ne se limite pas à cette instance énonciatrice puisque Ventura Pons poursuit cette exploration en nous interrogeant plus spécifiquement sur les éléments proprement cinématographiques. Parmi les différents agents, Ventura Pons se focalise plus particulièrement sur les modalités de production de l'objet filmique en donnant une visibilité au travail de rédaction entrepris par le scénariste avant son enregistrement par le metteur en scène. L'exploration sur l'écriture même du texte de lumière apparaît particulièrement dans *Morir (o no)*. Le dévoilement des artifices de réalisation du fait filmique de la part du protagoniste-scénariste vise à appeler à une position critique concernant le caractère reproductible de l'œuvre d'art. Cette question a été soulevée par Walter Benjamin lorsqu'il incite le créateur à mener une réflexion critique sur les enjeux de la production du fait artistique en insistant sur son caractère reproductible. L'évolution de la pratique a provoqué une perte de l'aura au sens classique en tant que production : « [...] l'ici et le

⁷⁰ Jordan Barry, Morgan-Tamosunas Rikki, *Contemporary spanish cinema*, Manchester, University Press, Manchester, 1998, p. 134.

⁷¹ La Vanguardia, « Una exposición homenajea a las grandes actrices catalanas del siglo XX » in *La Vanguardia*, 20/10/2015, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20151020/54438241807/una-exposicion-homenajea-a-las-grandes-actrices-catalanas-del-siglo-xx.html>, [page consultée le 01/09/2016].

⁷² Generalitat de Catalunya, « Las Grandes actrices catalanas del siglo XX, símbolo de modernidad », in *Generalitat de Catalunya*, 2015, [en ligne], URL : <http://palaurobert.gencat.cat/es/detall/article/Actrius-catalanes-del-segle-XX-00002>, [page consultée le 01/09/2016].

maintenant de l'œuvre d'art, l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve⁷³ » suite au développement de progrès technique. C'est le passage de la considération de l'art dans une dimension cultuelle à culturelle : « La reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle émancipe l'œuvre d'art de son existence dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité⁷⁴. » Cette disparition n'annonce pas pour autant sa déchéance puisqu'il concourt paradoxalement à sa régénérescence. Cette évolution aspire au recentrement de la forme artistique sur son essence même qui repose sur la production de sens. L'émergence de la photographie et du cinéma remettent en question la fonction de l'œuvre d'art. L'ouverture de la matière artistique à l'origine de sa désacralisation a modifié les enjeux de la matière artistique : « Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de *praxis* : la politique⁷⁵. » Le rapprochement de l'œuvre d'art et du spectateur a contribué à sa diffusion comme il le laisse entendre :

La masse est une matrice d'où sort à l'heure actuelle tout un exemple d'attitudes nouvelles à l'égard de l'œuvre d'art. La quantité est devenue qualité. L'accroissement massif du nombre des participants a transformé leur mode de participation⁷⁶.

La mise en lumière du dispositif pointe du doigt le caractère paradoxal de l'œuvre d'art tiraillée en tant qu'œuvre artistique et produit mercantile. Cette fétichisation moderne a conditionné une nouvelle forme de fascination artistique aux rouages économiques que de nombreux créateurs tel que Ventura Pons tente de se mettre à distance pour conserver une indépendance artistique. Dans la lignée d'*Actrius* qui s'attache à la forme dramatique, le réalisateur propose une réflexion sur la matière cinématographique par le biais des personnages. Au début de la fiction, le personnage présente un scénario composé de sept histoires qui se terminent systématiquement par la mort inéluctable du protagoniste. L'idée d'une disparition du septième art est d'ailleurs renforcée par le malaise du scénariste à la fin de la première séquence. L'annonce d'une tragédie artistique est cependant nuancée dans la construction même du film puisque l'histoire narrée se retourne d'elle-même en reprenant les sept histoires précédentes. Ce changement donne lieu à une reconsidération de chaque narration qui ne s'achève plus sur une mort mais sur la vie d'un personnage en difficulté. Ce

⁷³ Walter Benjamin, *Œuvres III*, (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch), Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 273.

⁷⁴ Walter Benjamin, *Écrits français*, (trad. Pierre Klossowski, Walter Benjamin), Paris, Gallimard, 1991, p. 146.

⁷⁵ Walter Benjamin, *Essais. Tome II, 1935-1940*, (trad. Maurice de Gandillac), Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 98.

⁷⁶ *Ibid.*

nouveau souffle octroyé tant à la fiction qu'au cinéma est confirmé par l'intervention de l'épouse du scénariste qui se fait le porte-voix de cette nouvelle approche. En filigrane est évoqué le devenir du septième art qui comme le monde théâtral mentionné précédemment avec *Actrius*, ne doit pas être lu comme une forme artistique suffocante en voie de disparition mais comme une matière vivante en perpétuelle reconstruction. Cette perspective est confirmée lors de la scène finale lorsque la femme du scénariste dans l'ambulance menant à l'hôpital transforme le verbe à l'infinitif existentiel en verbe conjugué : « Vivir es lo más importante. Vive. Vive. » (01 h 26 min 46 s). Tout comme le scénariste qui tente de se raccrocher à la vie, le cinéma parvient à s'inscrire dans le continuum temporel des arts. L'hommage rendu au métier de scénariste réapparaît dans la filmographie ponssienne tel que le met en évidence *Mil cretins*, dont chacune des trois parties constitutives du long métrage fait de cette profession l'objet même de la fiction. Le dévoilement de cette instance créative est le fil conducteur de la narration dans la mesure où par un rappel systématique tel un intermède, chaque partie débute par un plan général qui donne à voir la ville diurne puis nocturne barcelonaise, révélateur du temps nécessaire pour son éclosion. Le cinéaste maintient en haleine le spectateur sur la particularité de cette profession artistique désignée uniquement lors de la dernière séquence par le protagoniste au cours d'une visite chez ses parents : « Escribe historias para el cine » (01 h 13 min 54 s). Ventura Pons se propose de disséquer les étapes fondamentales de la construction du récit en les délimitant selon trois aspects. La première partie est consacrée à la rédaction strictement littéraire comme le souligne l'intitulé qui apparaît sur la feuille d'un fichier informatique aux sons des touches du clavier de l'ordinateur pour traduire le processus de rédaction. Cette stratégie narrative permet également de connecter les différentes histoires entre elles en usant du procédé de mise en abîme, amplifié par le fondu enchaîné qui permet de passer au premier épisode.

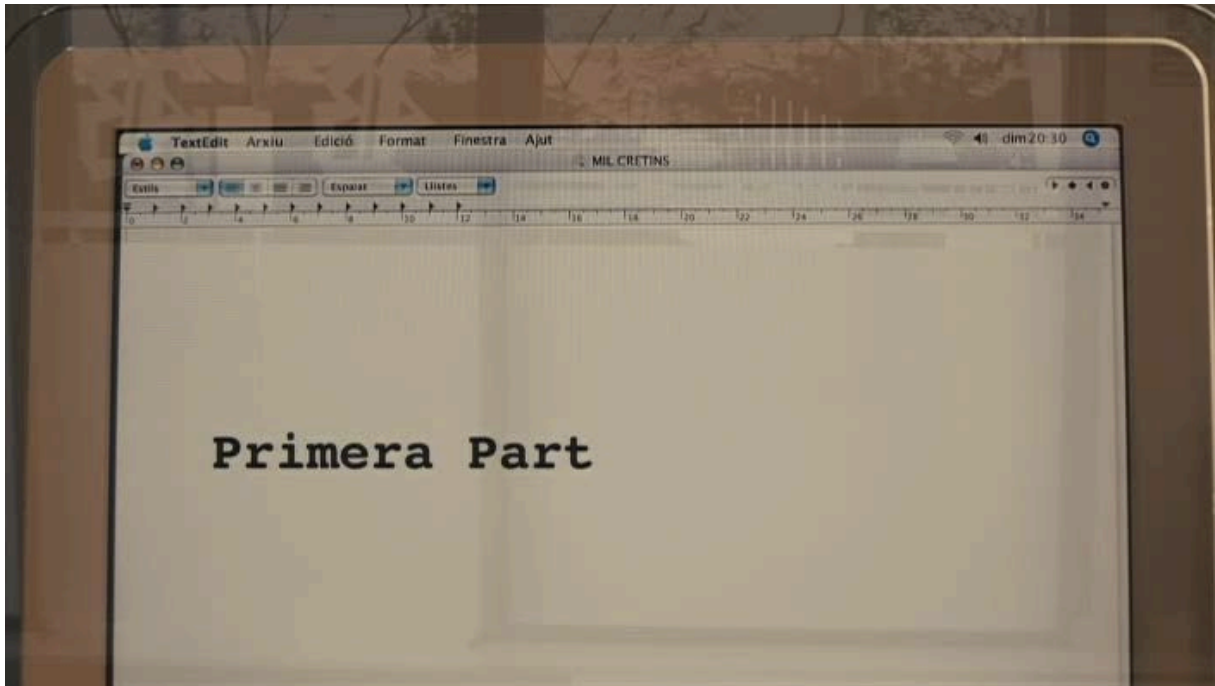


Figure 66. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2010, 52 s.

Cette unité de sens se poursuit dans le deuxième volet de la fiction en insistant sur la particularité du métier de scénariste qui à la différence de l'écrivain ne se limite pas au champ littéraire en envisageant l'enregistrement d'une écriture en mouvement. Cette particularité esthétique est affirmée dès l'annonce du deuxième volet de la narration en transformant le passage du texte à l'image en un acte performatif. L'écriture progressive du titre insiste sur le phénomène d'adaptation d'une source antérieure reconfigurée par le scénariste en usant d'une plume ainsi que le laissent entendre le bruit produit et le style calligraphique réalisé.



La transparence du procédé de transposition cinématographique est intensifiée par l'utilisation d'une reproduction d'un tableau représentant un paysage naturel empreint de constructions humaines en friche, symbole de l'image fixe par excellence, pour concourir à faire éclore la dimension spécifiquement cinématographique. Ventura Pons insiste sur la particularité du travail élaboré qui ne prend naissance que par sa dissolution en images comme le confirme Isabelle Raynauld : « Parce qu'il a toujours été considéré comme le canevas du film voué à disparaître (symboliquement) une fois le film tourné, le scénario est plus souvent jugé que lu⁷⁷. » Le scénariste s'avère décisif dans l'éclosion du récit filmique en assurant une fonction médiatrice entre le texte de papier et de lumière comme l'indique métaphoriquement « L'arribada de la primavera », le sous-titre de la dernière partie. À l'image de cette saison féconde, il est un élément fondamental ainsi que le laissent entendre les personnages créés par le protagoniste. Ces derniers n'hésitent pas à l'interpeller depuis la fenêtre de la chambre d'hôpital afin de dévoiler en reproduisant une esthétique minimaliste, son rôle : « Muchas historias. Muchos personajes. Te necesitamos » (01 h 29 min 4 s) ce qui par extension traduit la dépendance du texte cinématographique à son intervention. Le cinéaste insiste sur la dimension artistique prise en charge par le scénariste à la manière d'un peintre qui conçoit son œuvre picturale. Le rapprochement entre ces deux langages artistiques se reflète au niveau de la composition du plan réalisé légèrement en plongé qui n'est pas sans rappeler la peinture allégorique de Sandro Boticelli, *Le Printemps*.

⁷⁷ Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario. Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 11.



Figure 68. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2010, 01h 28 min 22 s.



Figure 69. Sandro Botticelli, *Le Printemps*, 1478-1482, Galerie des offices, Florence, tempera, 203 × 314 cm.

À l'image de cette représentation divisée en quatre parties, Ventura Pons réunit des figures profanes et sacrés comme en témoignent les cinq groupes qui peuplent le jardin arboré. L'un des exemples les plus révélateurs de cette association contrastée renforcée par l'usage de couleurs saturées dans la composition du plan se manifeste au second plan à

gauche où nous pouvons apercevoir l'ange Gabriel de la seconde partie en discussion notamment avec l'un des personnages de la première partie dénudé. En s'inscrivant dans la lignée du peintre de la Renaissance, Ventura Pons défend l'idée d'une conception cinématographique en perpétuel interaction avec les autres formes artistiques.

La transparence donnée aux figures cinématographiques est aussi clairement mise en évidence par le cinéaste comme le souligne le générique final de *Oh, quina joia !* qui rompt avec le schéma traditionnel de clôture en les mettant en scène. Chaque instance créatrice est représentée en train d'effectuer son travail pour insister sur le simulacre produit dont l'effet est amplifié par la bande sonore mobilisée qui n'est autre que la célèbre *Marche de Radetzky* de Johann Strauss. Cette composition musicale célèbre la victoire de la bataille de Custoza contre les Piémontais faisant partie des opérations militaires menées par le Maréchal Joseph Radetzky, à l'encontre des principaux mouvements révolutionnaires désignés comme le « printemps des peuples » en 1848. Depuis sa réhabilitation artistique en 1958 en servant de clôture au concert du nouvel an de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, il est l'emblème du renouveau. C'est en transposant cette ode à la renaissance que Ventura Pons revendique une esthétique propre qui se démarque des conventions traditionnelles cinématographiques en perçant en son cœur le dispositif cinématographique. Dans un premier temps, il fait apparaître l'équipe artistique constituée des acteurs principaux, secondaires, mais également des figurants. L'hommage rendu se prolonge à travers la représentation de l'équipe technique.

La réflexion menée par rapport aux différents acteurs qui entrent en jeu dans la constitution du simulacre se reflète également par l'intervention directe de Ventura Pons en clôturant ce film. Cette représentation ostentatoire est accentuée par l'attitude du propre cinéaste. Ce dernier n'hésite pas à mimer des pleurs puis des rires au sein du théâtre Liceu ce qui renforce l'effet de théâtralité en se nourrissant des deux genres canoniques que sont la tragédie et la comédie pour nourrir son esthétique.



Figure 70. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 01 h 31 min 26 s.

En donnant une visibilité à l'appareil productif, il rompt les conventions de l'illusion. En ce sens, il se propose de concevoir un effet de réel singulier en mettant en évidence le simulacre qui, au cinéma, s'articule sur une duplicité. L'œuvre ne peut se concevoir sans les producteurs de l'objet filmique mais elle ne peut se diffuser auprès du public qui est l'ultime étape pour son émergence, sans la présence d'un agent catalyseur incarné par l'écran. L'intérêt porté pour cet aspect constitutif dans l'éclosion de l'œuvre filmique se manifeste plus particulièrement dans *Anita no perde el tren*. La protagoniste reflète à bien des égards une image dépréciée du septième art dans la mesure où la vocation artistique initiale l'a menée à une profession périphérique ainsi que le reflète sa fonction de guichetière. La focalisation sur un personnage « mineur » rompt avec les conventions de représentations. Le réalisateur bouleverse la construction canonique en mettant en lumière ce que Jean-Claude Seguin désigne comme : « [...] les excentriques du cinéma, c'est-à-dire ces personnages secondaires qui était une des richesses du cinéma classique⁷⁸. » D'autre part la désacralisation du référent cinématographique est intensifiée par l'aspect vieillissant du personnage :

A mí, esta Anita me gusta porque es una mujer muy tradicional, muy clásica y muy discreta, que toda la vida ha estado yendo de casa al trabajo y del trabajo a casa, que, por su ocupación, entraba a ver las películas después del principio y salía antes del final ilusionada por el mundo del cine, a la que habría gustado ser actriz, pero se quedó en taquillera... en

⁷⁸ Jean-Claude Seguin, « Philosopher avec Almodovar (3/3). Femmes au bord de la crise de nerfs », in *Les chemins de la philosophie. France Culture*, 05/2017. [en ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosopher-avec-almodovar-33-femmes-au-bord-de-la-crise-de>, [page consultée le 07/05/2017].

definitiva, una mujer con una vida normal, pero muy gris⁷⁹.

Anita témoigne également de la fracture constitutive de l'art cinématographique entre cinéma d'auteur et commercial. L'engouement du public pour des productions qui reproduisent des schémas préétablis mettent en péril l'élaboration d'une forme plus conceptuelle comme le reflète la situation vécue par Anita qui est licenciée à cause de son âge suite à la récupération de l'établissement en complexe cinématographique ce qui fait doublement écho à l'orientation cinématographique prise par le cinéaste depuis les années 1990 en élaborant un cinéma singulier. Cette transformation témoigne de l'évolution de l'offre cinématographique majoritaire qui se consacre essentiellement à la diffusion de films proprement spectaculaires. Toutefois, la pratique cinématographique indépendante n'est pas pour autant vouée à sa disparition dans la mesure où le film ne donne pas à voir le nouvel édifice. Même si cette approche cinématographique est prédominante, elle ne signifie pas pour autant l'organisation d'une certaine résistance comme en témoigne la référence explicite présente dans *Oh, quina joia !*. Par le biais d'un plan général, le réalisateur met en évidence le combat personnel mené pour le maintien de lieux de diffusion indépendants en donnant à voir la façade extérieure puis à dans la partie intérieure du Cinemas Texas.



Figure 71. Ventura Pons, *Oh, quina joia!*, 2015, 05 min 46 s.

La disparition progressive des cinémas de quartiers est intrinsèquement liée à l'histoire personnelle du cinéaste qui reste profondément bouleversée par la transformation du Cine

⁷⁹ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 180.

Texas⁸⁰ avant d'être à l'origine de sa renaissance le 17 septembre 2014 sous le nom de Cinemes Texas en renouant avec son essence originelle. Ce combat apparaît de façon singulière en débordant sur le film lui-même. Au-delà du simple lieu de projection, le lieu de diffusion se révèle être au cœur d'un dispositif complexe. L'engagement du cinéaste à concevoir un cinéma proprement artistique passe par son implication pour le maintien de salles de cinéma de proximité.

Dans cette optique, il se détache du discours dominant dans la représentation du médium cinématographique en ne mettant pas seulement en scène des référents canoniques que sont les acteurs ou le propre réalisateur mais en s'attachant à dévoiler le procédé cinématographique dans toute sa complexité. Le regard ponssien par rapport aux différents discours artistiques ne se restreint pas uniquement à ses deux expériences comme l'illustre l'intérêt du cinéaste pour le monde musical qui fait partie intégrante du langage cinématographique. En rendant hommage à une figure spécifique qui a bouleversé l'univers catalan, le cinéaste poursuit dans cette démarche artistique. Dans *El Gran gato*, Ventura Pons ne se propose pas seulement de nous dresser le portrait du personnage emblématique, Gato Pérez mais il montre comment cette figure a laissé une empreinte dans la production musicale actuelle. Même si le musicien est décédé en 1990, l'intention du réalisateur est d'insister par son intermédiaire sur la faculté de régénéscences de l'art musical. Cette volonté se reflète plus particulièrement dans la construction de la fiction qui alterne entre des témoignages et des performances musicales dans un cabaret qui reprennent les morceaux de l'artiste sur scène. La réflexion menée sur les différents médias qui se sont développés depuis la naissance du septième art se prolonge dans *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)*. Dans ce film documentaire, Ventura Pons nous offre un regard spécifique sur le médium photographique. Dans le sillage de *El Gran gato* qui mêle le passé et le devenir d'un style musical caractéristique de l'identité catalane comme nous le verrons ultérieurement, ce dernier renouvelle l'expérience en s'intéressant à la photographe, Isabel Steva Hernández, surnommée Colita. À travers ce long métrage, le cinéaste ne met pas seulement en lumière cette figure féminine mais propose une réflexion sur l'évolution de la photographie qui, tout comme le septième art est à lire sous l'angle de l'intermédialité en ayant vécu une « double

⁸⁰ « El Texas es va inaugurar el 1947 i va ser un dels pocs supervivents de l'època de les dobles sessions de reestrena fins al 1995. Quan va passar a ser propietat de la cadena Lauren, es va transformar en una multisala amb estrenes comercials. » Laura Serra, « Ventura Pons reobrirà l'històric Cine Texas al setembre », in *Ara.cat*, 01/08/2014, [en ligne], URL : https://www.ara.cat/premium/Ventura-Pons-lhistoric-Cine-Texas_0_1185481458.html, [page consultée le 12/02/2018].

naissance » en passant de l'appareil à forme artistique autonome. Portraitiste emblématique de la « Gauche divine », c'est par ce personnage que le cinéaste nous introduit dans l'univers photographique catalan en évoquant notamment son usage décisif au cours de la dictature franquiste marquée par la censure. Cette stratégie narrative concourt à mener une réflexion sur l'objet photographique ainsi que le souligne Lluís Bonet Mojica en qualifiant cette fiction de : « [...] daguerrotipo del Bocaccio, su época y su universo⁸¹. » Le dialogue noué se reflète dans la construction même de l'œuvre qui invite à une réflexion sur le dispositif photographique. À la différence d'*El Gran gato* centré sur un personnage décédé, le cinéaste entre directement en contact avec l'artiste ce qui n'est pas sans rappeler l'approche élaborée dans *Ocaña, retrat intermitent*. La photographe accueille chez elle ses amies de l'époque pour évoquer par le souvenir d'images fixes la période répressive subie. Le discours ponssien déployé ne se fige pas dans cette perspective ainsi que le laisse entendre la construction même de l'œuvre. Le film n'interroge pas uniquement l'art photographique lors de cette période tumultueuse mais incite à une réflexion plus actuelle. La conception actuelle de ce médium artistique d'un point de vue ponssien ne serait pas à lire sous l'angle de la résistance mais comme la capacité de cette forme artistique à s'inscrire dans l'horizon artistique, de manifester la spécificité de son langage selon le cinéaste : « El just per donar-los sentit amb la seva càmera⁸². » L'importance de l'art photographique est explicitement révélée par le cinéaste qui procède à sa performativité. La conservation s'achève par la réalisation successive de neuf clichés réalisés par l'artiste dans son atelier ce qui témoigne du rôle de l'art photographique. Cette stratégie concourt à consolider la présence du support photographique dans la société.

La revendication d'une indépendance artistique de la part du cinéaste n'indique pas pour autant un refus de modernité. *Any de Gràcia* constitue un tournant dans la carrière du réalisateur dans la mesure où le retour au genre comique est renforcé par un mode de promotion qui est révélateur de la capacité du cinéaste à proposer un discours cinématographique en adéquation avec les changements structurels survenus dans le cinéma espagnol. Cette fiction brouille non seulement les frontières d'une production spécifiquement liée au référent littéraire mais participe pleinement d'un renouvellement dans la manière de concevoir l'effet théâtral. L'émergence d'une pratique connectée au monde se reflète dans les

⁸¹ Lluís Bonet Mojica, « “Cola, Colita Colassa (Oda a Barcelona)” : La Barcelona del Bocaccio », in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <http://www.lavanguardia.com/cine/20160129/301742241982/critica-de-cine-cola-colita-colassa-oda-a-barcelona-lluis-bonet.html>, [page consultée le 08/02/2018].

⁸² Ventura Pons, « Colita : el perquè d'aquesta dona », *op. cit.*, [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/cola-colita-colassa>, [page consultée le 07/03/2018].

ressources mobilisées par le cinéaste pour assurer la promotion de son oeuvre. L'essor d'internet à partir des années 2000 a considérablement bouleversé les modes de production et de diffusion de l'art cinématographique. Cet outil clé en main offre de multiples possibilités dont va se saisir le cinéaste à partir de cette fiction. C'est en l'appréhendant comme média c'est-à-dire comme un nouveau « [...] moyen de diffusion, de distribution ou de transmission de signaux porteurs de messages écrits, sonores, visuels⁸³ » qu'il le mobilise. La dimension multimédia est particulièrement mise à contribution dans la manière de promouvoir ce long-métrage, qui à l'heure de notre étude, fait figure d'exception dans sa filmographie. Avant même la diffusion nationale prévue le 2 mars 2011, Daniel Feixas et Santi Hausmann ont élaboré un *lip dub*. Ce phénomène introduit par l'agence médiatique *Connected Ventures* a pris une importance considérable au cours de ces dernières années. Le succès de ce mode promotionnel s'explique par la facilité et la rentabilité :

Depuis 2007, sur le Web, un type d'objet en apparence aussi léger qu'insignifiant, le lip dub, s'impose comme cas-type particulièrement intéressant d'analyser ce cycle de régénération de procédés et de figures de la langue populaire. Le lip dub est un clip musical de quelques minutes qui présente un groupe (des étudiants, des travailleurs, une communauté, etc.) de façon amusante. Ce genre populaire mise principalement sur l'utilisation du plan-séquence pour sa facture visuelle (les participants se relaient tout au long du parcours pour guider le spectateur vers un rassemblement final festif) et sur le lip sync d'une chanson populaire pour sa dimension sonore⁸⁴.

L'enjeu de ces courtes vidéos est de produire ce qui est communément appelé sur la toile « le buzz », c'est-à-dire de retenir l'attention des internautes. C'est dans cette optique qu'à travers un plan-séquence, le réalisateur et les comédiens du film, Diana Gómez, Oriol Pla, Santi Millán, Amparo Moreno, Fanny Bulló et Ricard Farré en y ajoutant la présence du chanteur catalan Mazoni qui interprète l'une de ses compositions : *Natura morta* ont été mis en scène. Les réalisateurs ont également fait appel à d'autres acteurs intimement liés à l'objet cinématographique conçu en mobilisant plus d'une centaine d'habitants du quartier populaire de Gràcia qui a été lieu de tournage et figure dans le titre du long-métrage. Par cette stratégie discursive, Ventura Pons tente d'éveiller la curiosité des spectateurs potentiels en se servant de ce support interactif qui renverse les hiérarchies culturelles.

2. Le dévoilement de l'activité spectatrice

⁸³ « Média », in *Le Petit Robert* [en ligne], URL : <https://pr-bvdep-com.bibelec.univ-lyon2.fr/robert.asp>, [page consultée le 12/08/2017].

⁸⁴ Angela Braitto, Yves Citton, *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2014, p. 266.

Pour inciter le spectateur à engager un travail réflexif par rapport à l'objet fictionnel, le cinéaste n'hésite à intégrer l'activité spectatrice au sein même de son oeuvre. La porosité des frontières entre l'art dramatique et cinématographique porte non seulement sur les paramètres de création mais de réception de la fiction. En reprenant l'une des modalités énonciatives théâtrales, la relation entre l'objet filmique et le spectateur s'inscrit traditionnellement dans un espace spécifique. En ce sens, la salle de cinéma joue un rôle déterminant dans le travail réflexif recherché par le cinéaste. De la même manière que le spectacle théâtral, le cinéma offre un monde factice ce qui renvoie à la notion de divertissement hérité de la langue latine en provenant de *divertere* signifie « détourner de ». C'est dans cette perspective que la fiction permet au spectateur de s'échapper de son quotidien, le temps de la représentation. Le spectateur entre dans un univers spécifique dont la disposition n'est pas sans rappeler celle du médium théâtral. La représentation cinématographique reprend la même disposition spatiale que le théâtre classique en offrant une vision frontale du spectateur par rapport à la fiction pour permettre au spectateur de : « [...] compose[r] son propre poème avec les éléments du poème en face de lui⁸⁵. » La manifestation explicite de ce fossé qui sépare la scène et la salle théâtrale se reflète clairement dans *Oh quina joia !*. Par un plan d'ensemble, l'agencement délimite explicitement ces deux espaces.

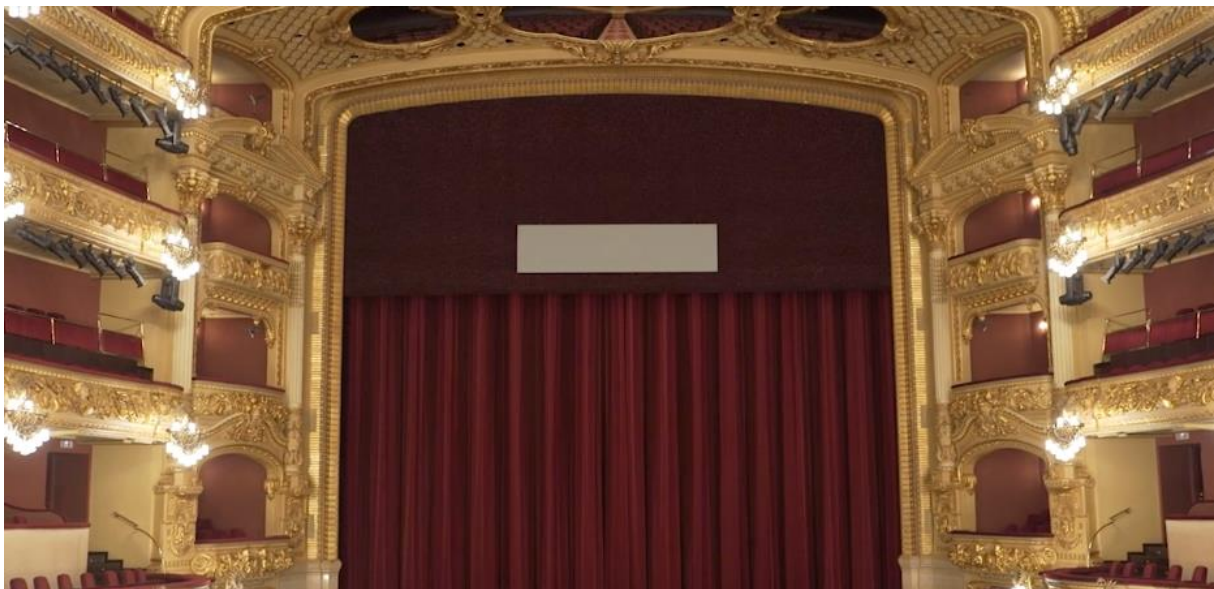


Figure 72. Ventura Pons, *Oh quina joia !*, 2015, 03 min 15 s

Le rideau baissé et les lumières éclairées témoignent de la projection de la part du cinéaste du lieu de la représentation. Il est filmé dans sa fonction première en tant que

⁸⁵ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008, p. 19.

simulacre. Même si l'espace représenté est révélateur aussi bien de cette démarcation spatiale entre la scène et la salle théâtrale, elle ne produit pas le même effet dans l'univers cinématographique. Le théâtre présuppose une implication corporelle et sensorielle de la part du spectateur :

Le théâtre se construit bien sur la conscience réciproque de la présence du spectateur et de l'acteur, mais aux fins du jeu. Il agit en nous par participation ludique à une action, à travers la rampe et comme sous la protection de sa censure⁸⁶.

Une interaction proprement corporelle a lieu lors de la représentation théâtrale tel que le met en lumière de Guillaume Lafleur en analysant les deux médiums artistiques à travers le prisme de la « dichotomie discontinuité/continuité⁸⁷. » Ce spectacle se réalise de façon instantanée à la différence de l'art cinématographique qui s'inscrit dans la durée. En ce sens, le réalisateur catalan souligne les effets produits par la fiction à travers l'attitude d'Anita dans *Anita no perd el tren*. Cette dernière se trouve subjuguée comme en témoigne ses yeux grands ouverts. La mise en valeur du pouvoir fictionnel est également renforcée par le regard de son partenaire dirigée vers elle.



Figure 73. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 01h 22 min 03 s.

L'impact du film sur le spectateur est explicitement mis en évidence en rapprochant l'expérience cinématographique de celle du rêve d'après Emmanuel Plasseraud :

[...] déroulement d'une séance de cinéma et ses caractéristiques (pénombre, abstraction du

⁸⁶ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., p. 156.

⁸⁷ Guillaume Lafleur, *Théâtralité du cinéma : enjeux scénographiques et dramaturgiques*, op.cit., p. 89.

monde extérieur, passivité des spectateurs), et l'état affectif dans lequel elle entraîne les spectateurs, entre hypnose et rêverie, entre somnolence et hallucination⁸⁸.

Le spectateur s'engage dans une activité individuelle complexe qui s'inscrit dans une double dimension. Il renvoie à l'atmosphère créée à travers le son off du film visionné et les flashes lumineux provoqués par le défilement des images qui rappellent l'espace dans lequel se trouve le spectateur au cours du film. Même s'il transporte le spectateur dans un autre univers tout comme le présuppose le dispositif théâtral, il s'articule sur un autre mode structure. Le rapport engagé avec le cinéma présuppose de la part du spectateur qu'il renonce à sa propre réalité le temps de la diffusion pour se laisser envahir par le monde imaginaire :

Au cinéma, au contraire, nous contemplons solitaires, cachés dans une chambre noire, à travers des persiennes entrouvertes, un spectacle qui nous ignore et qui participe de l'univers. Rien ne vient s'opposer à notre identification imaginaire au monde qui s'agite devant nous, qui devient le Monde⁸⁹.

L'adhésion du spectateur cinématographique le contraint à renoncer à sa propre matérialité pour participer pleinement. De ce fait, Ventura Pons s'attache à dévoiler la spécificité la modalité cinématographique pour pousser la figure spectatrice à se détacher d'une attitude passive du spectateur bercée par l'illusion d'un univers hermétique qui n'établit pas un contact direct à la différence de la représentation théâtrale. Le combat mené contre la passivité provoquée par la transmission d'un temps différée. Cette démarche se matérialise dans le générique même de ce film qui se confond au film en apparaissant sous la forme d'un générique lui-même. Cette mise en abîme vise à concrétiser cette relation singulière entre le spectateur et l'objet fictionnel :

Le générique, dès le moment où il se présente, ne fonctionne pas, tout au moins dans l'immédiat, comme publicité, il ne se résume pas à un outil de marketing. Il mobilise, néanmoins, tout son dispositif de persuasion pour mobiliser les spectateurs dans l'univers du film. D'une certaine façon, le générique propose, plutôt que des listes d'informations, des visualisations synthétisées du film, véritables prologues ou épilogues, qui animent ou donnent une nouvelle vie aux extrémités du film⁹⁰.

Par ce procédé, le réalisateur met en évidence la spécificité du discours cinématographique en soulignant la dimension proprement subjective qui entre en jeu afin de pousser la figure spectatrice à se détourner de l'illusion d'un univers hermétique. Contrairement à la performance théâtrale qui résulte d'une expérience immédiate, le cinéma se construit par essence sur la transmission d'un temps différé. C'est en explicitant cette

⁸⁸ Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque, op. cit.*, p. 64.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Nelson Zagalo, « Poétiques du générique de cinéma : l'expressionnisme en mouvement », *in Sociétés*, n. 111, 2011, p. 132.

particularité que le réalisateur instaure un écart entre le film et l'instance spectatrice. Dans *El Gran gato*, le cinéaste n'hésite pas à représenter l'énonciataire lors des séquences dans le cabaret dans lesquelles nous pouvons apercevoir par l'utilisation d'une caméra subjective ainsi que des plans d'ensemble, le public devant la scène où se tiennent les artistes.



Figure 74. Ventura Pons, *El Gran gato*, 2002, 19 min 01 s.

La dimension subjective est explicitement mise en évidence dans la représentation spectatrice réalisée par le cinéaste. Le jeu sur les frontières entre immédiateté et instantanéité est au cœur de l'esthétique ponssienne dans la mesure où le spectacle est transmis du point de vue des spectateurs. Le cinéaste invite le spectateur à adopter une position spécifique en proposant cette performance filmée qui n'est pas sans rappeler les spectacles théâtraux filmés. Par la mise en abîme de l'instance réceptrice, Ventura Pons incite le spectateur à s'intéresser à l'essence même du référent cinématographique en tant que représentation différée. Le cinéaste pousse à son paroxysme la spécificité d'enregistrement du médium cinématographique d'un fait subjectif en proposant la captation d'une performance entreprise au cours de la fiction avant de matérialiser sa mise en forme à l'écran comme le met en évidence la performance du personnage principal dans *Ignasi M.*. Par ce mécanisme, le cinéaste donne à voir le caractère paradoxal du septième art qui requiert de l'instance réceptrice non seulement son adhésion mais sa distanciation par rapport à l'objet filmique.



Figure 75. Ventura Pons, *Ignasi M.*, 2013, 34 min 34 s.

Après avoir dressé son autoportrait tout au long du film documentaire, Ignasi n'hésite pas à se mettre en scène visuellement en se livrant à une séance photo effectuée par son fils. Par le biais de cette transposition, le cinéaste insiste sur la singularité du référent cinématographique à concevoir un rapport différé avec le spectateur. La visibilité donnée à cette distance passe notamment par le point de vue adopté sur le personnage. Le cinéaste opte pour un plan d'ensemble qui laisse voir non seulement l'acteur en train de jouer mais les artifices de productions de cet effet théâtral. Cette stratégie discursive vise à mettre en évidence le caractère proprement subjectif du médium cinématographique. Cette approche est poussée à son paroxysme lorsque le cinéaste donne à voir le résultat de cette construction artificielle. Le cinéaste met en évidence l'aboutissement de cette fabrication en retranscrivant visuellement les clichés effectués. C'est par le biais de ce dispositif que le spectateur est amené à se mettre à distance du référent cinématographique. L'explicitation de la dimension subjective du référent cinématographique est approfondie quelques années plus tard dans *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)* (2015) en représentant la production et le résultat du référent artistique représentée. Cette approche réapparaît lorsque Colita photographie ses partenaires selon le même principe à la fin du long-métrage.



Figure 76. Ventura Pons, *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)*, 2015, 01 h 15 min 30 s.

À l'image du film documentaire précédemment évoqué, le cinéaste met explicitement en évidence l'artificier en représentant la photographe en train de réaliser son travail. Dans un premier temps, chaque actrice présente par un plan détaillé l'objet photographique offert par Colita avant que cette dernière ne fige cet instant en réalisant un cliché devant un décor qui entre en résonance avec les procédés théâtraux traditionnels dont le résultat apparaît à l'écran par un plan d'ensemble. Cette transparence est poussée à son paroxysme lorsque le cinéaste représente par le biais d'une succession de plans d'ensemble les œuvres photographiques élaborées. Chaque figurante est représentée avec une photographie la représentant au cours de la période répressive espagnole mentionnée tout au long de la fiction. L'enregistrement d'une temporalité différée n'est pas sans rappeler les ressorts du médium photographique qui fige sur « le temps de l'objet ». La différence porte sur la faculté du cinéma à s'inscrire dans le temps qui se caractérise par « l'empreinte de sa durée⁹¹. » La dimension subjective apparaît non seulement par la retranscription de l'illusion mais par les interventions des sujets photographiés. La découverte du cliché donne lieu à un commentaire de la part du figurant comme en témoigne l'intervention de Teresa Gimpera : « Colita, gracias cariño, por esta foto que me encanta. » (01h 15 min 35 s). En ce sens, le récepteur sent son activité spectatrice se dédoubler pour l'inciter à prendre part activement à l'oeuvre constitué. C'est par cette stratégie que le réalisateur cherche à transformer la contemplation en réflexion.

⁹¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., p. 152.

En ce sens, l'élaboration d'une théâtralité relative au septième art passe par la prise en compte de l'instance réceptrice qui reproduit des habitudes liées au rapport noué avec l'objet cinématographique. Elle est à la fois le résultat d'une expérience individuelle mais collective qui s'organisent selon des conventions. Le cinéaste met en évidence la pratique spectatorielle qui se révèle être un fait social : « [...] aller au cinéma est, indissociablement, accomplir un rite social, et s'intégrer à l'ensemble des témoins d'un spectacle particulier⁹². » L'entrée en salle est précédée de l'achat des billets comme le fait ressortir l'emploi exercé par la protagoniste en tant que guichetière dans *Anita no perd el tren*. Ventura Pons défend l'idée que le spectateur joue un rôle fondamental dans la fabrication non seulement du sens du film mais dans le devenir du septième art aussi bien dans sa production que de sa diffusion.

II. Réflexivité filmique

La mise en place d'une réflexivité qui concerne le film lui-même s'inscrit selon deux modalités comme nous allons le voir. La représentation ostentatoire de l'objet filmique est à rapprocher de la réflexivité envisagée comme « homofilmique » d'après Jacques Gerstenkorn. Cela renvoie directement au processus de mise en abîme, c'est-à-dire de la superposition d'un récit filmique à l'intérieur même du film. Cet aspect se distingue d'une approche « hétérofilmique » qui présuppose une mise en réseau de l'oeuvre singulière qui entre en relation avec d'autres productions existantes. Parmi les différents mécanismes déployés, deux ressorts apparaissent de façon récurrente dans l'esthétique ponssienne. Après avoir étudié la mise en miroir du médium cinématographique entendu dans son sens large, en mettant en lumière les acteurs mobilisés pour l'éclosion du texte de lumière. Le dévoilement de l'artifice concerne également les aspects liés au film lui-même. Nous allons nous centrer plus particulièrement sur les aspects relatifs à la mise en évidence du processus proprement filmique : « [...] [des] jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir⁹³ » aussi bien dans un sens strict dit homofilmique c'est-à-dire : « avec lui-même⁹⁴ » ou hétérofilmique en lien : « avec les autres films⁹⁵. »

⁹² Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier, 1977, p. 13

⁹³ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

1. La réflexivité homofilmique

La constitution d'un récit cinématographique se remarque notamment dans *Actrius*. Ventura Pons convoque la structure narrative traditionnelle des récits enchâssés, héritée d'œuvres telles que *Les Mille et une nuits*, comme le confirme Carlos Germán Van Der Linde en le qualifiant de « caja china⁹⁶. » C'est par ce dispositif que le cinéaste imbrique plusieurs histoires qui apparaissent métaphoriquement à travers l'image du théâtre miniature. L'élaboration d'un tissu filmique qui s'articule sur plusieurs niveaux de narration renvoie à ce que Gérard Genette désigne comme : « [...] [une] systématisation de la notion traditionnelle d'enchâssement⁹⁷. » L'intrigue principale positionnée au niveau extradiégétique peut faire éclore une sous-narration à un second niveau intradiégétique. C'est dans cette optique que cet objet apparaît comme l'histoire cadre en ouvrant et clôturant par sa crémation sur une scène théâtrale le long métrage. Le film débute par l'histoire de la protagoniste qui rêve de devenir comédienne depuis son enfance. Sous la forme d'un flash-back, le cinéaste retrace l'élément déclencheur de cette passion, c'est-à-dire l'obtention de ce jouet lors de l'un de ses anniversaires. Désormais étudiante en Arts Dramatiques, elle passe une audition pour incarner une célèbre figure du monde théâtral, Empar Ribera. Afin de préparer au mieux ce rôle, elle décide de partir à la rencontre des trois dernières comédiennes mises en concurrence pour jouer le personnage féminin d'Ifigénie. Par ce mécanisme, les échanges renvoient à un espace-temps antérieur ce qui donne lieu à l'insertion d'une nouvelle narration à l'origine d'une mise en abîme complexe définie comme : « [...] tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit⁹⁸. » Un autre niveau narratif se manifeste dès la première discussion lorsque Glòria mentionne la présence d'un théâtre miniature qui matérialisait le choix pour le rôle de la part de leurs mentors. Le second récit éclot de façon singulière par le prisme d'un personnage tel que le précise Sébastien Févry par rapport aux conditions d'émergence du récit enchâssé pouvant se manifester : « [...] "naturellement" au sein du film ou, au contraire, être introdui[t] par une instance diégétique⁹⁹. » Cette figure matérielle n'est pas sans rappeler le jouet de la jeune étudiante qui porte les initiales E.R.. Par conséquent, à l'intérêt initial de la

⁹⁶ Carlos Germán Van Der Linde, *Las Tablas del teatro como un detrás de cámaras: teoría estética y respeto agonial en Actrius* (1996) de Ventura Pons, in , in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 111.

⁹⁷ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 55.

⁹⁸ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, , coll. « Poétique », 1977, p. 141.

⁹⁹ Sébastien Févry, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Grand Écran/Petit écran », 2000, p. 10.

jeune étudiante s'ajoute ce mystère concernant le théâtre miniature possédé. L'intensité du récit est renforcée lorsque la protagoniste apprend l'existence d'une quatrième prétendante au destin tragique, Anna. Les deux autres conversations répondent à la même construction narrative en apportant des détails tant sur ce personnage caché que sur l'objet théâtral. Toutefois la reproduction schématique de ce procédé n'est pas identique puisque chacune des entrevues apporte des informations complémentaires à celles obtenues préalablement. Le théâtre miniature abrite une autre histoire dont Asumpta Roca se fait l'énonciatrice lors de son échange avec la jeune étudiante. C'est lors de ce deuxième échange que cette dernière prend connaissance de la valeur affective initiale de cet objet théâtral qui relie la vedette à son frère : « El teatro lo hizo construir Enric Ribera para recordar siempre y discretamente su amor por su hermana » (28 min 02 s) ainsi que de la mort de la favorite choisie initialement par la diva : « Anna se suicidó » (44 min 55 s). La communication entreprise avec les différentes actrices confronte l'étudiante à des versions contradictoires comme elle le rapporte lors de son troisième et dernier entretien avec Maria Caminal : « Los recuerdos de una y otra casi se contradicen. » (01h 01 min 56 s). De ce fait, l'étudiante change progressivement de rôle au cours de la fiction en passant d'apprentie comédienne à enquêtrice. L'intérêt initial pour le métier de comédienne au cours de ses discussions se transforme en un autre intérêt artistique comme en témoigne particulièrement la réaction de sa dernière interlocutrice devant le récit reconstitué : « ¡Qué novela ! » (01 h 05 min 06 s). À l'image d'un écrivain, le théâtre rassemble plusieurs histoires qui fusionnent à la fin du long métrage. Cette convergence entre les différents niveaux narratifs se manifeste lors de la séquence finale lorsque la jeune étudiante rapporte l'objet théâtral tant convoité lors d'une époque antérieure sur scène. Envisagé comme une matière vivante, ce dernier s'inscrit dans l'éternité en fusionnant sur l'espace théâtral où sont réunis Glòria, Asumpta et la jeune étudiante.

Dans *Morir o (no)*, le cinéaste procède à une réflexion similaire en disséquant cette fois-ci l'univers du septième art. Par l'emboîtement d'un récit secondaire, la reproduction de la forme narrative ne produit pas le même effet. La mise en abîme élaborée serait à relier d'une perspective apoérotique pour reprendre la pensée de Jean-Marc Limoges par rapport aux différentes typologies d'histoires encadrées. Le film reposerait sur le schéma suivant, à l'histoire A (celle du scénariste qui relate son scénario à sa femme) s'imbriquerait la narration B (elle-même constituée d'un ensemble de quatorze histoires divisées en deux parties) avant de se métamorphoser en C (c'est-à-dire la fusion entre les deux niveaux narratifs). En ce sens, le long métrage transgresse les frontières en jumelant les deux histoires. L'éclatement des

deux niveaux narratifs se manifeste par la présence de l'épouse du scénariste dans l'une des histoires du scénario lorsque cette dernière livre sa propre version du scénario. Par cette stratégie discursive, Ventura Pons révèle la dimension polyphonique de cette forme artistique qui est le résultat d'une activité « [...] col·lectiu on les responsabilitats, canalitzades pel director, són diverses¹⁰⁰. » Ce mécanisme concourt à insister sur la définition de l'art cinématographique comme « Artesanía pura¹⁰¹. »

L'espace scénique est inséré dans l'œuvre filmique comme le reflète notamment la mise en abîme du cadre théâtral et cinématographique. Dans *Actrius*, il met en évidence le référent spatial proprement théâtral à travers un angle de vue légèrement en plongée sur la façade lumineuse du théâtre Romea, annonciatrice de la représentation théâtrale qui fait l'objet de la venue de la jeune étudiante.

2. La réflexivité hétérofilmique

La volonté du cinéaste de concevoir une esthétique complexe en mobilisant un panel varié de dispositifs se manifeste également dans l'usage insolite de la donnée textuelle. Comme nous l'avons vu précédemment, le cinéaste n'hésite pas à recourir aux textes littéraires pour nourrir son approche cinématographique. Cependant, la connexion de plusieurs matières ne se limite pas à des transpositions. En reprenant l'idée de l'intertextualité d'un point de vue genettien en tant que convergence de plusieurs textes, nous pouvons constater que le réalisateur use d'une palette de références qu'il convient de mettre en lumière en l'étudiant selon deux aspects. Dans un premier ensemble, nous porterons notre attention sur ce que Gérard Genette identifie comme des « citations » avant de nous plonger dans ce qu'il envisage comme des « allusions » c'est-à-dire des considérations plus abstraites. Il est nécessaire de préciser que chaque réécriture nous interroge sur notre rapport au monde. Le détachement par rapport à la réalité embrasse une multiplicité de formes dont le pastiche et la parodie sont les principaux représentants. L'effet suscité par la constitution d'un tissu de références nous amène à nous interroger sur les notions de parodie et de pastiche qui regorgent de complexité. Depuis son introduction en 1614 dans la langue française, force est de constater que le système de réécriture place le procédé parodique dans une position mineure

¹⁰⁰ Ventura Pons « *Forasters*. Notas del director. », [en ligne], URL :<http://www.elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 11/01/2018].

¹⁰¹ 488 Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre. op. cit.*, p. 169.

en étant de « seconde main¹⁰² », de « littérature au second degré¹⁰³ », de « terme galvaudé¹⁰⁴ » ainsi que le laissent entendre nombre de théoriciens.

Introduit notamment par Aristote, cette pratique ne fait pas l'objet d'une réflexion approfondie comme l'illustre son étude à travers quelques exemples à travers : « Nicocharès, l'auteur de la Deiliade » dont l'œuvre aurait modifié le texte source « en pire¹⁰⁵. » Au cours du XXe siècle, ce sont les formalistes russes qui s'intéressent plus particulièrement à la parodie afin d'enrichir leurs réflexions en l'envisageant comme un phénomène déterminant dans le renouvellement de la forme littéraire par le principe de reconstruction qu'il suppose. C'est par l'extension du terme de « dialogisme » qui vise à insister sur l'importance tant des données littéraires que culturelles que le procédé parodique participe d'une régénérescence : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁰⁶. » en se focalisant sur la racine étymologique de *parodia*¹⁰⁷, Gérard Genette se met à distance de la notion antique puisqu'il redéfinit les contours du terme en tant que résultat d'une représentation mineure, un « sous-genre » par rapport à la source initiale. En adoptant une démarche intertextuelle, il procède non seulement à une extension de la notion identifiée dans le registre littéraire mais affirme son importance dans l'époque contemporaine :

La transformation picturale est aussi ancienne que la peinture elle-même, mais l'époque contemporaine en a sans doute plus qu'aucune autre développé les investissements ludico-satiriques, que l'on peut considérer comme les équivalents picturaux de la parodie et du travestissement¹⁰⁸.

Selon le théoricien, la parodie apparaît comme une forme spécifique d'intertextuelle qui s'inscrirait au niveau de l'hypertextualité¹⁰⁹. Cette analyse le conduit à dissocier la parodie du pastiche : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte, imitation¹¹⁰. » Ce dernier différencie la parodie comme un processus

¹⁰² Voir Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

¹⁰³ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit.

¹⁰⁴ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Éditions Corti, 2007, p. 20.

¹⁰⁵ Aristote, *Poétique*, (trad. Michel Magnien), Paris, Librairie générale française, 1990, p. 87.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁷ Issue du grec parôdia : odia pourrait être définie comme un contre-chant tandis que para serait ce qui serait autour.

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 536.

¹⁰⁹ « Toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » in Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit, p. 13. Mots en italique dans le texte.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

imitatif qui s'attache à des modifications ponctuelles tandis que le pastiche concernerait l'ensemble d'une œuvre d'un point de vue stylistique. L'imitation d'un style dépasse le cadre d'une transformation proprement textuelle : « [...] la cible du pastiche le style d'un auteur dont il peut précisément extraire les particularités communes à ses différents livres¹¹¹. » Ce procédé joue un rôle fondamental dans la régénérescence non seulement littéraire mais cinématographique tel que nous le confirme Francis Vanoye : « La fin du XXe siècle, qui fut aussi la fin du premier siècle du cinéma, engendra des sortes de tombeaux du cinéma : tombeaux littéraires [...] tombeaux critiques [...] tombeaux cinématographiques¹¹². Le pastiche serait conçu comme une reproduction minutieuse dont la différence manifeste se situerait au niveau du sens alors que la parodie en proposant des modifications restrictives chercherait à créer un effet comique tout en conservant la forme initiale. Ces deux discours sont le résultat d'une imitation d'un texte antérieur ce qui est à l'origine d'une confusion entre les deux termes. Même s'ils fonctionnent sur une organisation similaire fondée sur le principe de transposition, l'effet recherché est distinct : « On admet le plus souvent que l'intention de dérision, le régime irrévérencieusement ludique caractérisent la parodie, tandis que le pastiche serait plus proche de l'hommage¹¹³. » À la différence de la parodie qui vise à tourner en ridicule une œuvre comme c'est le cas lorsque l'auteur l'acception de « poème héroïcomique » au XVIIe siècle pour désigner la parodie, le pastiche semblerait moins subversif : « Le pastiche imite, avec des nuances à peine perceptibles ; la parodie contrefait grossièrement¹¹⁴. » La dimension parodique est protéiforme dont l'enjeu n'est pas de dissimuler mais d'exposer le procédé employé pour permettre une connexion entre les deux textes mobilisés. La distorsion créée vise à susciter le rire : « En résumé, il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique¹¹⁵. » D'après Dominique Maingueneau, la parodie présente une dimension qui va au-delà de la simple captation : « [...] vise moins à modifier qu'à exploiter dans un sens destructif ou légitimant le capital d'autorité¹¹⁶. » La considération actuelle de la notion parodique ne se logerait plus dans une dévalorisation du terme mais viserait au contraire à sa réhabilitation comme le laisse

¹¹¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 68.

¹¹² Francis Vanoye, *L'Adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2011, p. 74.

¹¹³ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 111, Mots en italique dans le texte.

¹¹⁴ Michel Melot, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des arts, 1975, p. 110.

¹¹⁵ Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*, p. 32.

¹¹⁶ Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette Université, 1991, p. 155.

entendre Daniel Sangsue : « Des rhétoriques antiques à Palimpsestes, la parodie a profondément changé de valeur, acquérant droit de cité en poétique et passant du statut de technique à celui de genre littéraire¹¹⁷. » Il convient également d'identifier une troisième caractéristique envisagée par Gérard Genette qui concerne plus particulièrement les modalités de transformation. Le théoricien identifie deux sous-catégories de modification de la source textuelle en différenciant la parodie du travestissement. Le premier sous-ensemble a une visée ludique tout comme le pastiche tandis que l'opération de travestissement a une portée satirique selon Gérard Genette :

Le travestissement burlesque récrit [...] un texte noble, en conservant son "action", c'est-à-dire son contenu fondamental et son mouvement (en terme rhétorique son *invention* et sa *disposition*), mais en lui imposant une tout autre *élocution*, c'est-à-dire un autre "style"¹¹⁸.

Les deux modalités de métamorphoses de la source originale ne reposent pas sur les mêmes intentions : « [...] la réécriture dans un style bas d'une œuvre dont le sujet est, lui, conservé, tandis que la parodie consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style¹¹⁹. » Le cinéaste parsème son écriture cinématographique de nombreuses références explicites qui concourent à enrichir non seulement sa propre esthétique mais participent d'un renouvellement du langage artistique. Néanmoins, cette forme d'énonciation est à géométrie variable en réunissant un ensemble de références hétérogènes soumises aux connaissances du spectateur : « [...] la textualité du film renvoie aussi bien à la textualité des œuvres en général qu'à la galaxie de l'histoire du cinéma¹²⁰. » Les connexions établies avec la matière textuelle ne se limitent pas seulement au texte de lumière :

[...] l'intertexte comprend un nombre varié de textes liés entre eux de différentes façons [...] les relations textuelles concrètes mettent en relation effective un nombre fixe et déterminé de textes [...] les relations textuelles non concrètes mettent quant à elles en relation un nombre variable et indéterminé de textes dans une espèce de flottement intertextuel¹²¹.

Parmi les multiples possibilités sollicitées, force est de constater que le cinéaste privilégie des éléments qui renvoient à des textes « fondateurs » aussi bien au niveau de la matière projetée que de la forme artistique sélectionnée. Le procédé de réécriture est exploré en profondeur en mobilisant les récits les plus anciens ainsi que le laisse transparaître les trois

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., pp. 80-81.

¹¹⁹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 57.

¹²⁰ Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 211.

¹²¹ Sébastien Babeux, « Le Spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférentiel », in Bernard Perron *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Jouer*, n. 9, Montréal, 2007, p. 79.

modalités narratives déployées. Le cinéaste n'hésite pas à s'appropriier les contes, les légendes et les mythes. La deuxième partie de *Mil Cretins* résulte d'une double transposition dans la mesure où il s'agit d'une transposition l'œuvre homonyme de Quim Monzó qui lui-même a proposé une réécriture des récits originels qui renvoie au terme latin de « fabula ». En adoptant une esthétique minimaliste, Ventura Pons se met à distance des récits traditionnels en parodiant trois contes. La lecture humoristique proposée de « La Belle au bois dormant » sous le titre de « La bella dormen », s'éloigne de la représentation canonique élaborée notamment par Charles Perrault et les frères Grimm. Le réveil de la princesse plongée dans un sommeil profond par un baiser du prince ne donne pas lieu à l'éclosion d'un sentiment amoureux durable. Cet amour laisse place à une situation conflictuelle lorsque le prince découvre une autre jeune femme endormie. L'étonnement du personnage intensifié tant par l'intertitre « Ooh ! » (55 min 06 s) que par un son aigu de clavecin provoque la jalousie de la princesse qui réagit violemment en le giflant avant de se rendormir. Par ce mécanisme, le cinéaste désacralise l'image amoureuse en insistant sur la difficulté de construire une relation avec autrui. Dans « El gripau », il transforme l'histoire de la princesse et la grenouille en prince et crapaud. Cette fois-ci, l'humour provient du changement de genre d'espèce humaine et surtout animale. Le choix porté sur un crapaud et non une grenouille concourt à insister sur une représentation moins délicate que peut laisser supposer le coassement plus grave de cet animal pour symboliser le rapport amoureux. C'est cette image déformée du rapport amoureux qui est valorisée par le cinéaste dans la mesure où l'amour naissant perdure. Cette désacralisation est amplifiée par la réécriture du conte de Blanche-Neige. L'intervention du prince s'éloigne de l'horizon d'attente puisque la liberté de la princesse suppose le sacrifice de ce dernier. Le baiser réveille non pas la jeune femme mais les pulsions du prince qui s'adonne au plaisir de la chair à l'origine de sa perte. L'effort provoqué le plonge dans un endormissement profond alors que cet acte concourt à délivrer la princesse comme elle le révèle par le biais d'un intertitre : « En té per uns quants anys » (01 h 07 min 41 s).

Le cinéaste se détache des récits légendaires qui glorifient des personnages historiques. Dans cette perspective, il parodie dans « Les llibertats helvètiques », la figure héroïque de l'indépendance helvétique de Guillaume Tell en laissant planer le doute sur la réussite de l'épreuve imposée par le tyran Burck de viser avec son arbalète une pomme posée sur la tête de son fils. Dans ce prolongement, il propose une image déformée du célèbre défenseur des pauvres, Robin des bois. La distorsion du référent légendaire se reflète dans la situation du héros évoluant non pas dans la forêt de Sherwood mais dans un château. Le

personnage ponssien n'apparaît pas comme une figure miséreuse mais comme un noble. Au-delà d'une désacralisation du personnage, l'acte héroïque emblématique de cette figure est parodié puisque le vol des riches ne concourt pas à l'émancipation des pauvres mais à la reproduction du schéma artificiel de l'apparence. Le recours à une pluralité de récits imaginaires originels mobilise également les référents mythiques tel que le met en évidence la situation vécue par le personnage principal dans *Anita no perd el tren*. Bouleversée par son licenciement, Anita connaît une nuit agitée comme le traduit son cauchemar au cours duquel elle croit être engloutie par les forces divines : « Dios nuestro señor con un tenedor cósmico-divino se lo zampaba todo. » (11 min 04 s). La scène de la dévoration n'est pas sans rappeler un des tableaux noirs de Francisco Goya intitulé *Saturne dévorant son fils*. Cet écho concourt à représenter de façon hyperbolique non seulement la bestialité humaine mais de questionner l'art. En reprenant la perspective aristotélicienne énoncée dans le *Problème XX*, il s'agit de réfléchir sur les conditions d'émergence de la dimension artistique en la rapprochant de la notion mélancolique d'après Constantin Zaharia : « Le propos d'Aristote n'est pas médical ; ce n'est pas sur les détails nosologiques qu'il s'attarde. À ses yeux, c'est surtout le caractère changeant de la bile noire qui va expliquer l'éminence du mélanoïque¹²². »



Figure 77. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 11 min 05 s.



Figure 78. Francisco Goya, *Saturne dévorant son fils*, 1819-1823, Museo du Prado, Madrid, 146 × 83 cm.

La perception de la bile noire en tant qu'« [...] allégorie de la mélancolie, mère des

¹²² Constantin Zaharia, « La Mélancolie dans le texte », in *Critique*, vol. 719, n. 4, 2007, p. 252.

arts et lettres¹²³ » n'est pas à lire sous l'angle de la passivité mais comme un processus dynamique en reposant sur :

Une logique explicative des tempéraments [...] La bile noire peut être très chaude ou très froide ce qui explique qu'elle puisse provoquer l'hébétéude, la dépression, l'exaltation, le génie, la folie. Le génie provient d'une intensité assez modérée du tempérament mélancolique¹²⁴.

L'activation du mythe saturnien, qui se manifeste par un renversement du principe ontologique de l'existence en donnant à voir des figures vieillissantes engloutissant de jeunes chairs, aspirent à assurer le développement perpétuel de la pensée, de la puissance créatrice.

Si nous nous focalisons sur la donnée artistique, force est de constater que ce mécanisme de désacralisation présente dans cette fiction n'est pas une expérience isolée. La stratégie de détournement de matières textuelles préconçues s'étend à d'autres modalités. La distorsion de la figure christique édifiée par le cinéaste n'implique pas seulement cette seule modalité de désacralisation. Dans *Mil cretins*, Ventura Pons se met à de certains épisodes canoniques : « La segunda parte de esta película, la dedicada a parodiar célebres escenas bíblicas¹²⁵. » L'Annonciation ponssienne se détourne de la représentation traditionnelle en faisant apparaître la Vierge Marie comme un personnage contestataire en refusant le dessein divin comme le traduisent son attitude corporelle lorsqu'elle secoue la tête et les intertitres composées de phrases négatives : « Ni parlar-ne. No hi estic d'acord. No tindré aquiest fill ! » (53 min 22 s).

¹²³ Alain Dervaux, « La Dépression dans la vie et l'œuvre de Goya (1746-1828) », in *L'Information psychiatrique*, vol. 83, n. 3, 2007, p. 213.

¹²⁴ Thierry Briault, *Les Philosophies du sens commun : pragmatique et déconstruction*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 27.

¹²⁵ Ventura Pons, « *Mil cretins*. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/milcretins>, [page consultée le 11/07/2017].



Figure 79. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2010, 53 min 22 s.

Le rejet de la naissance divine symbolise la démarche ponssienne de ne pas concevoir un cinéma « authentique » qui ne cherche pas à sacraliser des formes artistiques. Une autre image détournée de la figure christique semble se dessiner explicitement comme l'illustre un élément paratextuel, l'affiche de *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)* qu'il convient de rapprocher de la fresque réalisée par Léonard de Vinci qui représente le dernier repas de Jésus de Christ avant son arrestation par les Romains avec ses douze apôtres. La subversion de cette peinture murale se reflète notamment par la réunion de huit personnages féminins rassemblés autour de la figure artistique mise à l'honneur dans ce film documentaire, *Colita*. Les douze apôtres laissent place aux neuf personnalités qui, à la manière des apôtres lors du dernier repas du Christ avant sa crucifixion, ont joué un rôle prépondérant dans la mise en place d'un régime démocratique.



Figure 80. Ventura Pons, Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona), 2015.

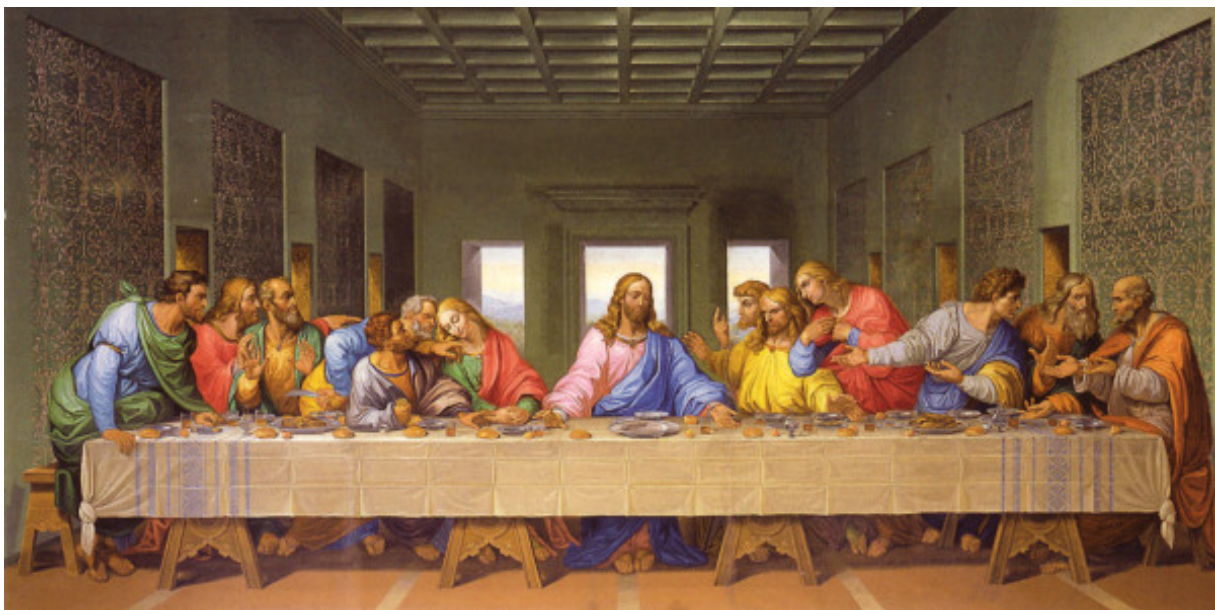


Figure 81. Léonard de Vinci, *La Cène*, 1495-1498, Église Santa Maria delle Grazie, Milan, 460 × 880 cm.

Par cette stratégie narrative qui aspire à attirer l'œil du spectateur, la transgression opérée ne concerne pas seulement un référent religieux comme le souligne le choix du nombre de protagonistes représentées sur l'affiche. Si nous nous focalisons d'un point de vue proprement artistique, le réalisateur ne se contente pas seulement d'affirmer la capacité du septième art à relier les différents médiums mais d'imposer le cinéma comme puissance régénérative par son propre langage des mythes. Des neuf muses garantes des arts, qui évoluent aux monts Piéria, le cinéaste conserve uniquement le nombre. À la manière de ses sources d'inspiration divines, Ventura Pons réunit neuf personnalités proches de l'artiste qui,

par leurs implications artistiques spécifiques ont permis l'éclosion d'une image catalane multiculturelle. En ce sens, il convoque l'ancienne mannequin et actrice Teresa Gimpera, qui a joué un rôle déterminant au cours des années 1960 en devenant « la simbólica estrella de la Gauche Divine. » Le domaine littéraire a pu compter sur la participation active de l'ancienne journaliste Maruja Torres connue notamment pour son oeuvre « *Esperadme en el cielo*, guanyadora del Nadal 2009 » et de Rosa Regàs qui s'est particulièrement affirmée par sa production au cours de la guerre civile à travers son oeuvre, *Azul* qui lui a valu en 1994 le prix Nadal, Maruja Torres. Il fait aussi appel à d'autres à figures telles que Pilar Aymerich, ancienne directrice de l'École Dramatique Adrià Gual, la chanteuse : « gran activista de la cançó », Núria Feliu. Marta Tatjer est l'une des premières femmes à être à la tête d'institutions officielles pour assurer le développement d'initiatives culturelles. Il n'hésite pas recourir à des personnalités qui ont joué un rôle considérable dans le renouveau de l'image catalane sans pour autant être natives de cette zone géographique. Dans cette optique, il a pu compter sur la participation de l'éditorialiste brésilienne Beatriz de Moura et d'une autre figure de la Gauche Divine, Anna Moix. Le recours à une variété de références mythiques se matérialise à chaque fois de façon singulière. Les initiales « E.R. » inscrites sur le théâtre miniature dans *Actrius* sont à lire sous l'angle de l'image narcissique. Cet objet offert par Enric Ribera, témoigne de l'amour porté à sa sœur, la célèbre star Empar Ribera qui dépasserait le cadre d'un rapport strictement fraternel d'après Asumpta Roca « El teatro lo hizo construir Enrique Ribera para recordar siempre y discretamente su amor por su hermana. » (28 min 02 s). Cet inceste supposé n'est pas sans rappeler l'image narcissique de l'ego dédoublé énoncé par Pausanias au livre IX de *Description de la Grèce*. Dans cette version, Narcisse tombe amoureux de sa sœur jumelle. Rempli de chagrin suite à sa disparition, il décide de contempler son propre reflet afin de se remémorer sa bien-aimée. D'autre part, l'attitude de la jeune étudiante à la fin du long métrage est à lire à travers le prisme du mythe de la caverne énoncé dans le livre sept de *La République* de Platon. Désireuse d'approfondir non seulement ses connaissances sur la célèbre diva, Empar Ribera, mais d'en connaître davantage sur la profession de comédienne, cet apprentissage prend fin lorsque le théâtre miniature, symbole de l'émergence de sa vocation théâtrale, prend feu sur une scène théâtrale avant que le rideau rouge ne s'abaisse. Cette mise en scène traduit l'évolution de l'apprentie comédienne qui, après avoir eu accès à l'envers du décor du métier de comédienne, a appris à manier le théâtre des illusions. En se servant de références originelles transmises dans un premier temps oralement avant de solliciter le support écrit, le cinéaste met en transparence le procédé même de réécriture en nous plongeant au cœur du

dispositif. C'est sur ce double langage qu'il attire notre attention en sollicitant l'art théâtral dont le fondement même est un entre-deux en faisant partie du domaine littéraire et spectaculaire.

Ventura Pons convoque la matière théâtrale de manière singulière en insistant sur la particularité de cette discursivité qui s'articule sur deux formes communicationnelles. La spécificité de la lecture ponssienne ne vise pas à créer un rapport déséquilibré qui conduirait à l'assujettissement de la donnée spectaculaire au support textuel mais de refléter la complémentarité de ces deux aspects pour faire éclore la matière théâtrale. Pour éviter cet écueil, le cinéaste mobilise une ressource dramaturgique spécifique. Dans *Putà Misèria!* (1989), il décide de rendre hommage à l'initiateur d'une conception dramaturgique contemporaine centrée sur l'effet de distanciation, Berthold Brecht en mettant en scène, deux jeunes miséreux qui pour sortir de leurs conditions, décident de procéder à un kidnapping pour demander une rançon. Mal informés, les deux bandits tombent eux-mêmes dans un piège qui va les conduire à leur perte. En ce sens, le long métrage s'inscrit dans la perspective brechtienne comme l'explique le cinéaste : « En esta vida el hombre nunca es lo bastante espabilado y para cuando te das cuenta ya te han jorobado. » (01h 26 min 39 s). L'écho à la pensée de ce dramaturge ne reflète pas seulement d'un choix personnel de la part du cinéaste mais témoigne de l'influence de cette esthétique dans la conception dramaturgique proprement catalane. Par conséquent, Ventura Pons rend hommage à une figure décisive dans le renouvellement de la pratique dramaturgique mais se réfère à la spécificité esthétique théâtrale catalane. Ce trait de singularité s'est affirmé au cours de la dictature franquiste comme marque de résistance culturelle face au discours monolithique selon Francesc Foguet et Núria Santamaría : « [...] els dramaturgs de les dècades dels seixanta i setanta abraçassin grans corrents dramàtics com ara el realisme, el "brechtianisme", el teatre de l'absurd o el parabol·lic¹²⁶. » Le développement de cette orientation esthétique en terres catalanes s'est transformé en un référent identitaire opposé à la conception officielle diffusé particulièrement dans la capitale espagnole ainsi que le reconnaît la spécialiste Itziar Pascual :

En alguna època se senyaló una certa diferencia entre las técnicas interpretativas dominantes, las escuelas más representativas, como elemento diferenciador del teatro de Madrid y Barcelona. [...] En Barcelona, en cambio, tuvieron más predicamento las escuelas de teatro

¹²⁶ « [...] les dramaturges des années 1960 et 1970 ont embrassé de grands courants dramaturgiques comme le réalisme, le "brechtianisme", le théâtre de l'absurde ou le théâtre parabolique. » in Francesc Foguet, Núria Santamaría, « Quan preguntar no és ofendre », in *70s: spectaculum interruptum? : II Jornades de Debat sobre el Repertori Teatral Català*, 2006, <http://hipatia.uab.cat/exposicions/teatre/debat.asp> [en ligne] URL : [page consultée le 11/08/2017].

brechtianas¹²⁷.

La référence explicite au monde théâtral ne se concentre pas uniquement dans l'utilisation de référence proprement catalane. Bien plus qu'une simple référence, le cinéaste enrichit son discours filmique en mobilisant d'autres œuvres européennes et mondiales.

Les rencontres établies entre la protagoniste avec Glòria Marc et Asumpta Roca donnent lieu à des lectures et des commentaires de la dernière œuvre représentée par la célèbre diva théâtrale qui fait écho à la tragédie du poète Euripide *Iphigénie en Aulide*. Cette œuvre renvoie explicitement au mythe d'Iphigénie donnant lieu ultérieurement à de nombreuses réécritures comme l'illustre la tragédie-opéra de Christoph Willibald Gluck réalisée en 1774 ou la tragédie de Jean Racine en 1794. Dans *Oh, quina joia !*, le cinéaste se nourrit de l'écriture shakespearienne en se servant plus particulièrement de l'une des œuvres les plus emblématiques du dramaturge, *Hamlet* (1603). Il puise dans cet héritage explicitement en usant à deux reprises de la célèbre phrase du personnage princier d'Hamlet à l'Acte III, scène 1 : « être ou ne pas être. » Cette citation extraite de ce monologue est énoncée une première fois par le protagoniste lorsqu'il incarne ce personnage sur scène de façon parodique ce que Gérard Genette désigne comme une « transformation ludique d'un texte singulier¹²⁸. » Malgré l'implication de ce dernier, sa performance actorale s'éloigne de la représentation canonique de l'hypotexte mobilisé qui appartient au genre « noble » de la tragédie en prenant la forme d'une parodie. Au-delà de la simple mention, le cinéaste en propose une nouvelle lecture. Il se met à distance de la fameuse scène où le Prince Hamlet s'interroge sur l'existence humaine en contemplant le crâne du bouffon du roi, Yorick. Cet « [...] amusement ou exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse¹²⁹ » par rapport au texte modifié provient de la mise en scène choisie qui réunit deux aspects temporels et culturels opposés puisque le personnage en costume d'époque déclame son monologue en ne s'adressant pas à un crâne traduisant la vanité de l'existence mais à un ballon de football. Par cette mise en scène, Ventura Pons désacralise la réflexion portée sur la condition humaine concernant le *memento mori*.

¹²⁷ Fabrice Corrons, *Le Théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de "l'escola de Sanchis"*, op. cit., p. 619.

¹²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 40.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 43.



Figure 82. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 04 min 11 s.

D'autre part, le choix de cette scène caractéristique de l'approche minimaliste de l'esthétique ponssienne est une manière de rendre hommage à l'une des références théâtrales majeures apparues dans l'univers du septième art :

La première apparition significative de Hamlet au cinéma-si l'on excepte les courts métrages de quelques pionniers tels que Maurice Clément et Georges Méliès-remonte à 1921, date à laquelle voit le jour un film muet tourné en Allemagne et dans lequel le héros de Shakespeare est interprété par une des plus grandes actrices danoises du siècle, Asta Nielsen¹³⁰.

Par cette scène brève, le réalisateur insiste sur le caractère transversal de la notion de théâtralité qui sert de médiateur entre les formes artistiques que sont le théâtre et le cinéma. Cette référence ne cesse de ponctuer l'œuvre filmique comme en témoigne son inscription au sein même de la structure narrative comme en témoigne le titre de la deuxième partie de la fiction : « Serà o no serà » (27 min 42 s). Par cet intitulé, le cinéaste concourt à insister explicitement sur le simulacre de l'œuvre en la reliant à la pièce shakespearienne. Bien plus qu'un intérêt porté sur cette œuvre dramatique, Ventura Pons est fasciné par l'univers shakespearien fondée sur le mouvement et l'exubérance. En ce sens, la production d'une œuvre foisonnante est à rapprocher d'une esthétique proprement baroque en donnant à voir aussi bien la production du simulacre cinématographique qu'en l'envisageant d'un point de vue historique lié notamment à la période du XVIIe siècle. Même si l'inscription de William Shakespeare dans ce courant culturel et plus particulièrement littéraire ne fait pas l'unanimité, l'élaboration d'une écriture de la variation ne peut être niée :

¹³⁰ Michel Delville, Pierre Michel, *Hamlet & Co*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2003, p. 91.

Dans la dramaturgie de Shakespeare, on retrouve ces jeux formels sous la forme de conceits, c'est-à-dire les métaphores alambiquées et complexes, sortes de "grotesques" ou vanités verbales, empruntées aux images oxymoriques de Pétrarque ou aux images précieuses (l'euphuisme) de John Lyly. Ainsi, s'il peut paraître un peu artificiel de classer ou de qualifier les pièces de Shakespeare selon des catégories précises – "maniérisme" ou "baroque" qui relèvent de l'histoire de l'art pictural –, il est néanmoins vrai que la poétique de Shakespeare fait montre de cette sensibilité particulière, de ce même amour du raffinement. Jeux verbaux élaborés, retournements du sens ou formules ambiguës, ou encore jeux systématiques sur la parodie, l'ambiguïté et l'illusion, ont pu faire penser aux jeux optiques basés sur le procédé de l'*anamorphose*¹³¹.

Cette orientation se confirme notamment par la référence explicite de cette oeuvre éponyme selon Line Cottagnies : « Œuvre ouverte, pleine de zones d'ombre, Hamlet est profondément baroque par la place fondamentale qu'occupe en son cœur le principe d'incertitude¹³². » Introduite dès les débuts du long métrage, le renvoi à la dramaturgie shakespearienne se manifeste aussi dans la séquence finale dans la mesure où le personnage principal se livre à un spectacle théâtral consacré à cette figure comme l'illustre le plan d'ensemble sur le hall du théâtre sur lequel nous pouvons distinguer une affiche numérique intitulée : « Shakespeare Mix » qui met en scène le protagoniste et son partenaire, Ovidi en costume.



Figure 83. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 01h 25 min 45 s.

La présence explicite d'un point de vue scriptural de la marque shakespearienne dans

¹³¹ Anne-Marie Costantini-Cornède, « Cinéma et peinture dans les adaptations de Shakespeare à l'écran. Jarman, Greenaway, Kurosawa », in *Ligeia*, 2007, n.77-80, pp. 140-141.

¹³² Line Cottagnies, « Hamlet, William Shakespeare », in *Encyclopædia Universalis* URL, [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hamlet-william-shakespeare/>, [page consultée le 11/09/2016].

la poétique ponssienne a déjà mobilisé un élément paratextuel au cours de sa filmographie comme l'illustre le titre de l'adaptation du roman américain de David Levitt dans *Food of love* selon le propre cinéaste :

Recordé que Shakespeare empieza *Noche de Reyes* con las palabras de Orsino, el duque, al entrar en escena : “Si la música es manjar de amor, tocadla y dádmela en exceso... ”. Y decidí que con esta frase se titularía la película¹³³.

D'autre part la récurrence du spectre de la dramaturgie shakespearienne dans la poétique ponssienne se manifeste également dans le choix de personnages décisifs dans la construction non seulement du territoire catalan mais espagnol ce qui n'est pas sans rappeler la transformation de « [...] personnage[s] dramatique[s] en personnage[s] historiques¹³⁴. » En ce sens, il privilégie des artistes d'horizons divers qui ont permis la mise en place et le développement de la liberté artistique comme par exemple : José Pérez Ocaña, El Gato, Colita, ou encore plus récemment Salvador Dalí dans sa dernière production *Miss Dalí* (2017). Les références à des personnages historiques emblématiques de la langue catalane se manifestent de façon plus abstraite dans l'œuvre ponssienne. Cependant, l'implicite apparaît progressivement comme le confirme la séquence du générique final de *Oh, quina joia !* au cours de laquelle, le personnage Ovidi qui ne cesse tout au long du long métrage de revendiquer son identité valencienne fait référence directement à travers un plan moyen à Ovidi Montllor, une figure emblématique de la Nova Cançó comme en témoigne la création d'un prix musical portant son nom en 2006 afin de récompenser les productions musicales valenciennes.

¹³³ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 193.

¹³⁴ Michèle Willems, *La Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Paris, Publications de l'Université de Rouen, 1979, p. 283.



Figure 84. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 01 h 29 min 51 s.

Par ce procédé, le cinéaste tente de réunir les deux Communautés Autonomes rivales que sont la Catalogne et les Pays Valenciens depuis la fracture renforcée au cours de la période franquiste en 1970, lors de la Bataille de Valence. En faisant référence tant à un mouvement musical porteur d'un vent de liberté mais de principal diffuseur de la langue réprimée, le catalan, il vise à réunir les deux frères ennemis par le biais d'un socle commun malgré des spécificités linguistiques propres à chaque aire géographique ainsi que le précise :

[...] une nette affinité linguistique entre les parlers valencien et catalan — notamment avec le catalan occidental —, certains groupes sociaux significatifs continuent de les percevoir comme deux langues différentes et indépendantes. Ce sont ces groupes qui se sont soulevés contre la qualification de dialecte pour le catalan parlé dans le Pays valencien. Le débat n'est donc pas exclusivement linguistique mais fondamentalement politique¹³⁵.

La particularité de l'art théâtral réside dans sa structure même en jouant sur une duplicité en tant que texte spectaculaire et littéraire. C'est sur ce dernier élément que nous allons porter notre attention dans la mesure où Ventura Pons s'empare de la caractéristique du théâtre comme genre littéraire pour nourrir sa production cinématographique. Cette extension du terme est sensible dans le long métrage *Amor idiota* qui n'est pas sans rappeler l'œuvre dostoïevskienne intitulée *L'Idiot* publié en 1868. Cet écho apparaît plus explicitement au cours de la fiction comme le laisse transparaître notamment un premier plan sur une affiche

¹³⁵ Vicent Flor, « “Llengua valenciana, mai catala”. Sécessionnisme linguistique et revitalisation linguistique au Pays valencien (Espagne) », in *Lengas*, 72, 2013, [en ligne], URL <http://journals.openedition.org/lengas/119> , [page consultée le 22/03/ 2018].

faisant la promotion d'une performance artistique à ce sujet.

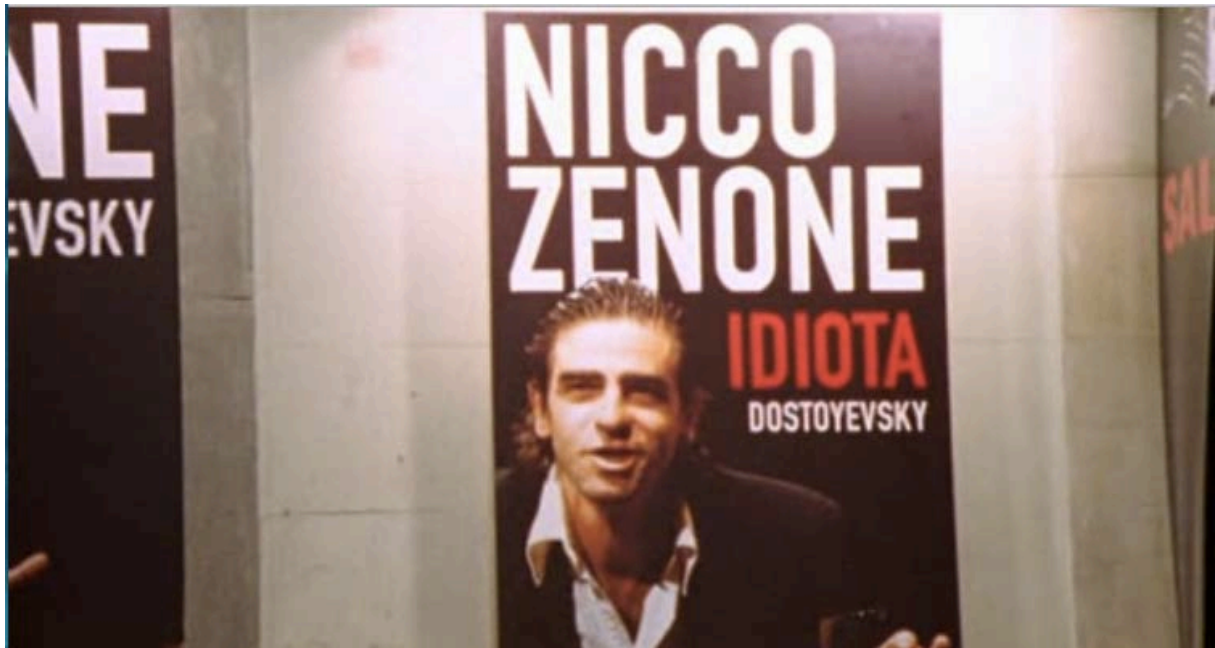


Figure 85. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 06 min 59 s.

Cette référence littéraire est elle-même le résultat d'une distorsion de la figure christique : « [...] c'est pour n'avoir pu dépeindre un Christ, que Dostoïevski donna vie au prince Mychkine¹³⁶. » Dans la lignée de l'écrivain russe, Ventura Pons n'adopte pas une démarche artistique qui vise à idéaliser le théâtre des projections mais porte un autre regard à l'effet de réel. L'enjeu de la perspective ponssienne est de se détourner d'une représentation mécanique d'un discours artistique institutionnalisé qui valorise des images préconçues. Nous verrons ultérieurement au cours de la deuxième partie de notre étude, le rôle décisif joué par la sélection de références qui manifestent un fort degré de théâtralité c'est-à-dire ce que nous entendons dans un sens figuré, comme une manifestation de l'exagération pour revendiquer une émancipation du sujet. En se réappropriant cette réécriture, Ventura Pons affiche son intention de défendre le rôle du cinéma comme médiateur artistique à l'image de la littérature. L'enjeu de la poétique ponssienne ne vise pas à opposer la littérature et le cinéma mais de souligner l'importance et la relation complémentaire nouée entre les deux formes artistiques à travers le prisme de cette transmission médiatique révélatrice non seulement d'une remédiation filmique d'un roman mais d'une référence biblique.

De ce fait, le cinéaste tisse une œuvre complexe qui joue sur une pluralité de références qui vise à interroger constamment le spectateur au cours de la projection. À

¹³⁶ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux-Arts magazine, 2003, p.148.

l'image des producteurs de ce simulacre, la figure réceptrice répond également aux intentions du cinéaste en étant constamment en activité réflexive. Les mentions proprement cinématographiques incorporées témoignent de la richesse du septième art.

Force est de constater que la poétique ponssienne établit des connexions avec des productions filmiques réalisées de l'autre côté de l'Atlantique comme il le revendique notamment dans *Anita no perd el tren* : « [...] [un] pequeño homenaje encubierto a *Annie Hall*, una de mis películas favoritas [...] al personaje le puse Anita porque, como Annie, es el diminutivo de Ana¹³⁷. » Anita est à bien des égards une figure palimpseste dans la mesure où le cinéaste clôture ce long-métrage par un hommage explicite à tous les cinéastes ayant opté pour ce nom¹³⁸. Cet écho se reflète particulièrement à travers l'adresse frontale du réalisateur ce qui met le spectateur à distance de l'illusion produite.



Figure 86. Woody Allen, *Annie Hall*, 1977

¹³⁷ Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. La Mirada libre, op. cit.*, p. 181.

¹³⁸ « Y ahora un recuerdo emocionado para : Anna Karenina (y a la Garbo que la hizo en cine), Annie Hall (y a su creador Woody Allen), Anita de Cadaqués (y a las sardinas que pone en la mesa), Anita de West Side Story (y a Bernstein y a Sondhei, de paso), Anita Lizarán (y a todos los compañeros del Lliure), Anna del King and I (y a la calva de Yul Brynner) , Anna Azcona (faraona en fueraborda), Anna, princesa de Inglaterra (y a su difunta cuñada), Anna Maio (y a los amigos de los 70) , Anna Franck (a quien tanto le gustaba el cine) , La tieta Anita (que en el cielo esté), Anna María Pecanins (y a los mariachis mexicanos) , Ana Mariscal (por pionera), Mary Ann Newman (y a su tío, Arthur), Ana Belén (y la puerta de Alcalá), Ann Miller (y a Ginger y Fred, reyes del claqué), Anna Bolena (y al rey Enrique que la decapitó) (1 h 21 min 30 s). » in Ventura Pons, *Oh quina joia !*, 2015.



Figure 87. Woody Allen, *Annie Hall*, 1977.

S'inspirant de son homologue américain se focalisant du point de vue de son personnage principal, le réalisateur catalan use du même procédé en s'attachant exclusivement à la vision de la protagoniste qui révèle à l'écran sa relation sentimentale. Le corps est lu à partir du regard féminin. C'est en se saisissant de cette démarche provocatrice qu'il opère une transgression du territoire de l'intime. Par ce procédé, le cinéaste marque son intention de s'éloigner du discours institutionnalisé : « [...] [le regard-caméra] conteste la "non-interaction modalisée" : il constitue un délit à l'ordre de l'interaction autorisant l'observation filmée, de sorte qu'il apparaît comme un acte subversif¹³⁹. » Cette éthique et esthétique dans le traitement de la captation de la frontalité intensifient la discontinuité narrative tangible en amont par un flash-back complexe entremêlant des périodes antérieures plus ou moins lointaines.

Au-delà d'une fonction strictement narrative, l'adresse à la caméra s'inscrit dans une logique commentative. Elle permet de dévoiler les pensées les plus intimes du locuteur. Cette modalité apparaît de manière récurrente dans *Anita no perd el tren* lorsque la protagoniste se dirige explicitement à l'instance réceptrice tout au long de la fiction. Dans ce long-métrage, ce procédé permet d'explicitier les émotions les plus profondes de la protagoniste afin d'obtenir l'approbation du spectateur : « Admitirán que no era el mejor modo de empezar el día. » (11 min 14 s). Ce mécanisme contribue aussi à renforcer le décalage existant entre les émotions

¹³⁹ Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Archives contemporaines, 2009 p.167.

parcourant la chair de la protagoniste et l'image projetée, comme le reflète son utilisation au cours de son échange avec son amie, Natalia pour entrer en contradiction avec le point de vue de sa voisine. La dissimulation du caractère authentique de l'être met en évidence la fabrication d'une superficialité de la matière. Par ce moyen sensible, Ventura Pons nous met à distance d'une réalité qui fige la chair dans un modèle préconçu. Par ce processus de distanciation, il redéfinit les contours de la matière corporelle en l'incitant à partir en quête de sa propre existence. C'est en nous mettant au plus près de cette matière dissonante que le cinéaste nous tient éloigné du discours institutionnalisé. Le cinéaste utilise ce dispositif pour souligner l'implication de la protagoniste. Il sollicite ce moyen cinématographique pour revendiquer l'action du personnage au lieu de sa résignation. C'est dans cette optique que Ventura Pons se sert de ce référent pour officialiser la relation extra-conjugale d'Anita : « Soy la amante de Antonio. Uno de los personajes más importantes en las películas. » (01 h 05 min 18 s). Par ce mécanisme le cinéaste instaure un fossé, un intervalle pour insister sur la dimension fictionnelle projetée comme en témoigne la métaphore cinématographique.



Figure 88. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 01 h 05 min 17 s

Par ce regard subversif, elle rompt non seulement l'illusion dramatique mais le discours normatif en assumant cette relation renversant les conventions. Après avoir utilisé ce procédé cinématographique d'interpellation d'autrui pour annoncer la relation marginale avec Antonio, Ventura Pons le mobilise pour insister sur la transformation durable de la protagoniste qui se traduit métaphoriquement par la célébration de son anniversaire. Malgré

l'espoir d'une relation conjugale, la réalité est tout autre puisque l'amant est absent lors de ce repas festif. Baignant dans l'obscurité de la pièce éclairée seulement par le faisceau lumineux de la bougie, cette dernière prend son destin en main en décidant de l'éteindre.



Figure 89. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 01h 22 min 3 s.

L'attitude et le ton employés par le personnage nous avertissent de l'atmosphère de l'histoire diégétique qui va suivre. Il convient de porter notre attention sur cet aspect qui, malgré les apparences d'une structure répétitive présente des spécificités fondamentales comme le reconnaît le cinéaste : « [...] cada vez que utilizo la misma forma o concepto dramático, varío el tratamiento. El placer por lo nuevo, por el no repetir¹⁴⁰. » Cette construction apporte les éléments essentiels au déroulement de la diégèse ce qui s'inscrit dans une tendance minimaliste. La séquence inaugurale est annoncée sobrement par le protagoniste à la différence du dernier épisode mettant également en scène un personnage masculin dont la gestuelle renforce le mystère. Ce ressort esthétique joue un rôle fondamental dans la poétique ponssienne comme l'atteste la réutilisation effectuée dans des œuvres plus récentes. Dans *Oh, quina joia !*, la confrontation du personnage avec son passé prend la forme d'un flash-back intensifié par une adresse directe à la caméra qui s'inscrit dans la même lignée que le long métrage de Woody Allen en retransposant le mécanisme de dédoublement. Tout comme le protagoniste américain, Berenguer dévoile un souvenir d'enfance en apparaissant corporellement sur cet épisode. Caché derrière un arbre, il contemple ce fait passé où il se voit

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

enfant.



Figure 90. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 01 min 43 s.



Figure 91. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 49 s.



Figure 92. Woody Allen, *Annie Hall*, 1977.

À ce voyage temporel brisant la continuité de la narration, le processus de distanciation est intensifié par ses flash-backs épisodiques. Cet écart vise à nous interpeller sur l'importance à donner concernant la révélation de son propre soi. À l'image du premier regard-caméra introduit dans le monde du septième art, c'est le corps féminin qui défie les limites de l'illusion. À cette captation transgressive de la chair s'ajoute un monologue de la protagoniste qui nous dépeint son état d'âme ce qui n'est pas sans rappeler le propre des films mélodramatiques contribuant à : « [...] [une] auto-expression pure et simple, articulation de ce qu'on est, du moi saisi dans ses composants moraux et sentimentaux élémentaires¹⁴¹. » Poussant l'effet théâtral jusqu'à l'extrême en réemployant les dispositifs spécifiques au mélodrame, le cinéaste met en évidence l'importance de la sensibilité dans l'existence de la matière. En se postant devant la caméra, Anita affirme sa marginalité en assumant la relation avec cet homme marié. C'est au nom de la vie qu'elle se met à nu devant l'œil cinématographique. Par ce procédé transgressif, ce regard libérateur devient l'enjeu de la représentation. En donnant à voir une chair s'émancipant du modèle répressif préconçu que Ventura Pons trace de nouvelles perspectives. Cet intérêt est à l'origine du réveil de la chair comme le manifeste explicitement ce dispositif cinématographique ainsi que le définit le spécialiste Olivier Subra :

[...] le regard-caméra est ce court instant qui voit les yeux de l'acteur croiser et regarder directement l'objectif de la caméra. Incident rédhitoire pour la scène en cours de tournage, ce regard-caméra détruit l'illusion que l'œuvre tente de créer en nous faisant ressentir soudainement la présence artificielle de la caméra. Le regard direct, les yeux dans les yeux,

¹⁴¹ Peter Brooks, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », in *Poétique*, n. 19, 1974, p. 350.

est celui de l'information, du discours politique ou journalistique, en un mot de la réalité¹⁴².

Ce procédé permet également de le rapprocher de l'esthétique de la Nouvelle Vague qui a abondamment exploitée depuis son apparition par le cinéaste suédois, Ingmar Bergman à travers la performance d'Harriet Andersson dans *Monika* (1953) :

[...] la Nouvelle Vague, et plus généralement le cinéma de la modernité, a beaucoup utilisé ce dispositif pour prendre le spectateur à témoin : *Les 400 Coups* de François Truffaut, mais aussi *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard. Si le plan fait vivre une émotion, ce n'est plus celle du spectateur s'enivrant de la scène et du côté mélodramatique de la fiction, mais c'est parce que celui-ci est pris comme témoin devant l'écran de projection, comme quelqu'un qui doit juger le personnage¹⁴³.

Le cinéaste n'hésite pas à se saisir de référents américains plus anciens pour concevoir son texte de lumière. Dans ce long métrage, il s'intéresse plus particulièrement au cinéma américain des années 1930. En ce sens, la relation d'Ana et d'Antonio est ponctuée par cette typologie de références. Le premier contact entre les deux personnages est à lire sous le prisme de la célèbre œuvre hollywoodienne, *King Kong* (1933) de Merian Caldwell Cooper et Ernest Beaumont Schoedsack. En situation de détresse après avoir eu un accident sur un chantier, son chevalier servant lui porte secours par l'intermédiaire de sa main « mécanique » symbolisée par la pelleteuse.

¹⁴² Olivier Subra, « De Velázquez à Raúl : dispositifs de représentations et transgression du sens », in Sylvie Mégevand, Jean-Michel Mendiboure, Jean-Paul Aubert, *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique contemporaine*, Éditions Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2006, p.163.

¹⁴³ Benjamin Flores, « La Reprise des genres, la reprise des émotions : le cinéma néoclassique », in *Fabula Les Colloques. Les Genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions*, 2017, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4109.php>, [page consultée le 21 /10/2017].



Figure 93. Merian Caldwell Cooper, Ernest Beaumont Schoedsack, *King Kong*, 1933.



Figure 94. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 45 min 03 s.

La mobilisation d'une variété de références pour enrichir le texte cinématographique ponssien atteint son paroxysme lors de la séquence finale lorsque le désir de la présence de son amant passe par le fantasme de son apparition. L'expérience sensorielle éprouvée est intensifiée par la transposition d'une scène du mélodrame historique, *La Reine Christine* (1933) de Rouben Mamoulian qui a été produit par l'imposant studio hollywoodien, la Metro-

Goldwyn-Mayer. D'autre part, le rapprochement avec ce long-métrage est d'autant plus explicite que les deux protagonistes masculins portent le même nom, Antonio. Le cinéaste réalise une adaptation fidèle en conservant la palette chromatique initiale. Ventura Pons privilégie le noir et blanc qui renvoie au début de la production cinématographique. Cette fois-ci, les personnages se fondent eux-mêmes dans l'œuvre originale.



Figure 95. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 01h 22 min 13 s.



Figure 96. Rouben Mamoulian, *La Reine Christine*, 1933.

En ayant recours à ce mécanisme, Ventura Pons fait le choix d'une esthétique

minimaliste en mettant explicitement en évidence sa démarche tournée vers l'exploration dans les moindres détails du mélodrame. Cette entreprise artistique contribue à réhabiliter ce genre cinématographique si déprécié comme le constate Martine de Gaudemar en évoquant sa caractéristique principale :

[...] défini par son effet psychique répulsif (un vague dégoût, un sentiment d'exagération et de vulgarité, une sorte d'écœurement devant une douleur qui s'exhibe) plutôt que par sa forme ou sa construction, d'ailleurs elle aussi méprisée comme naïve et peu savante : on parlera des ficelles du mélodrame, à la manière dont Leibniz raillait certaines explications-miracles de philosophes qu'il comparait à l'intervention d'un Deus ex machina dans certains spectacles lyriques¹⁴⁴.

Le cinéaste renvoie implicitement aux films hollywoodiens du début du cinéma. La figure de Charlie Chaplin plane sur l'écriture ponssienne. Le sauvetage de la part d'un ouvrier voué à un travail répétitif n'est pas sans rappeler *Les Temps modernes* (1936). À la différence du personnage de Charlot, il ne recueille pas une jeune orpheline mais une veuve solitaire sur le lieu de son ancienne vie professionnelle. Le clin d'œil le plus explicite se produit dans le deuxième film de la trilogie fondée sur l'adaptation de trois romans de Lluís-Anton Baulenas, *Amor idiota*. Le plan final où nous distinguons par la profondeur de champ le protagoniste au loin avec sa partenaire :

El plano final es puro Chaplin. Es entonces cuando nos damos cuenta de que Santi Millán y Cayetana Guillén Cuervo (ambos impecables) son la versión siglo XXI de Charlot y Paulette Goddard, dos vagabundos de sí mismos, dos criaturas solitarias que luchan por sobrevivir en la jungla deshumanizada de nuestros días y nuestras insoportables rutinas (ese gintonic que se toma Cayetana cada madrugada mientras espera a su marido, por ejemplo)¹⁴⁵.

L'attitude corporelle des deux personnages ainsi que le zoom de clôture inséré renvoient directement à cette fiction.

¹⁴⁴ Martine De Gaudemar, « La Part des larmes : sur " Le Mélodrame de la femme inconnue " », in Sandra Laugier,

Marc Cerisuelo, *Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001, p. 253.

¹⁴⁵ Jordi Battle, « La Contemporánea idiotéz », in *Guía del ocio*, cité par Ventura Pons « *Amor Idiota. Reacciones* », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva---esp>, [page consultée le 13/01/2014].



Figure 97. Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936.



Figure 98. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 29 min 09 s.

La référence au cinéma classique est d'autant plus confirmée par la transition effectuée pour déployer le générique final :

[...] à l'époque du cinéma muet surtout, on utilisait souvent l'iris, forme particulière

d'ouverture et de fermeture où le passage d'une image à la suivante se faisait au moyen d'une ouverture circulaire qui diminuait jusqu'au noir (ouverture de la séquence)¹⁴⁶.

Le cinéaste qui renoue avec l'un des procédés canoniques de cette période en optant pour une fermeture à l'iris qui renforce le support visuel à la différence des fondus visent à intensifier l'image : « L'iris servait souvent à attirer l'attention du spectateur sur tel ou tel détail de l'image¹⁴⁷. »



Figure 99. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 29 min 9 s.

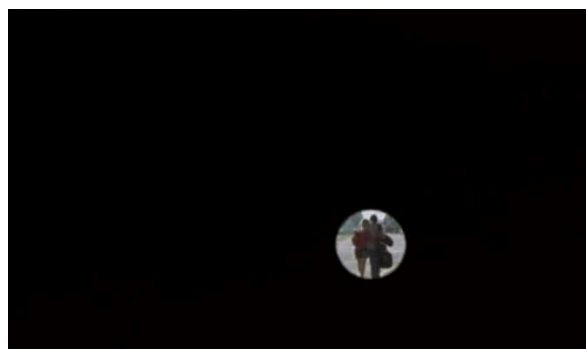


Figure 100. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 29 min 10 s.

L'hommage rendu au cinéma muet apparaît comme un trait récurrent dans la filmographie ponssienne puisque la deuxième partie de *Mil Cretins* renvoie à cette période historique. Structurée en six séquences qui font écho à six contes de Quim Monzó, le cinéaste opte pour une mise en scène qui n'est pas sans rappeler les dispositifs caractéristiques du cinéma muet pour transmettre la donnée verbale en faisant apparaître au cours des scènes des écriteaux emblématique de l'énonciation de cette période selon Natacha Thiéry : « La parole dans le cinéma muet est donc plurielle, à la fois volatile et impalpable dans les images, et écrite dans les intertitres¹⁴⁸. » D'autre part, le cinéaste opte pour des plans fixes ce qui insiste sur la frontalité du cadre scénique. Cette modalité est surtout perceptible au cours de la séquence intitulée « Les Llibertats hesvèltiques » lorsque Guillaume Tell et son fils sont conduits par les gardes au château du tyran Brunock. Le cinéaste privilégie cette approche esthétique en conjuguant un plan d'ensemble où nous les voyons aller les uns derrière les autres de gauche à droite avant de reproduire le même plan en direction contraire.

¹⁴⁶ Alan Singerman, Michèle Bissière, *Le Cinéma français contemporain. Manuel de Classe*, Indianapolis, Hackett Publishing, 2017, p.27.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Natacha Thiéry, « La Parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur ? », in *Labyrinthe*, 2000, p.5.



Figure 101. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2011, 57 min 07 s.



Figure 102. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2011, 57 min 29 s.

L’empreinte de la « marque » cinématographique américaine ne se concentre pas uniquement sur ces deux œuvres. Le tissu textuel cinématographique mobilisé est protéiforme comme l’illustre le générique final de *Oh, quina joia !* qui reprend le schéma d’une forme canonique de dessins animés typiquement américains :

[...] le cartoon apparaît, avec le western ou le film noir, comme un genre spécifiquement américain – car si le cinéma d’animation n’est pas un genre, le cartoon en est un. [...] C’est un imaginaire gaguesque qui se met en place dès les années 1910, qui doit autant à la

mythologie ou aux contes d'origine européenne qu'aux comic strips de la presse américaine et au slapstick de Chaplin, Keaton, Lloyd ou des Marx Brothers¹⁴⁹.

L'écho effectué par le cinéaste correspond plus spécifiquement à l'essor de ce procédé artistique par les studios américains incarnés notamment par la Warner Bros comme l'illustre le plan final effectué en contre-plongée sur la Sagrada Familia sur lequel est superposée la célèbre phrase, « That's all folks ! » inscrite sur les cartoons tant des *Merrie Melodies* que des *Looney Tunes*. Cette référence vise à intensifier la dimension satirique de l'œuvre proposée à propos de l'univers artistique. Ce long métrage aspire à se détacher des apparences en faisant du théâtre de l'illusion l'objet même de la fiction. Par ce procédé d'écriture, le régime adopté est celui de la critique acide qui prend la forme d'une parodie de ces agents dont l'instance la plus apparente reste sans conteste, la figure de l'acteur.



Figure 103. Générique final Merry Melodies-Looney Tunes

¹⁴⁹ Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, (2001) 2007, p. 94.



Figure 104. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 01 h 31 min 39 s.

Le recours à des cartoons ne concerne pas uniquement la culture américaine. Dans *Anita no perd el tren*, la transcription de l'un des cauchemars de la protagoniste convoque une série humoristique initialement réalisée par Osvaldo Cavandoli à des fins publicitaires pour la marque italienne Lagostina, *La Linea*. Le succès de ce personnage esquissé de façon minimaliste à travers uniquement un contour blanc mais au fort caractère apparaissant sur un fond de couleur uni, est tel qu'il devient un personnage de dessin animé. Au cours de chaque épisode le dessinateur n'hésite pas à intervenir en faisant apparaître sa main pour sortir son héros d'une situation périlleuse ce qui témoigne de la dépendance tant du personnage que des spectateurs de l'écrivain de lumière. L'humour de cette scène d'une minute et cinq secondes repose sur la métaphore utilisée inconsciemment par la protagoniste pour évoquer sa situation future. Le drame est représenté métaphoriquement par une tempête qui bouleverse la stabilité du monde. Le dérèglement climatique provoqué est entremêlé avec l'effondrement des stéréotypes culturels comme le reflète cette parodie imagée de la fin du monde poussée à son paroxysme en s'étendant aussi bien sur le continent asiatique : « En Japon, la vergüenza era total. Se hacían el haraquiri con antenas de televisión » (10 min 23 s) qu'européen : « La península ibérica se desequilibró » (10 min 52 s). Le clin d'œil au dessinateur italien se manifeste lorsque le dérèglement mondial provoque une vague déferlante de spaghettis qui inonde tout le territoire.



Figure 105. Osvaldo Cavandoli, *La Linea*, 1977.



Figure 106. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 10 min 35 s.

Un autre trait récurrent dans la poétique ponssienne par rapport à la construction d'une œuvre ludique concerne le phénomène de l'autocitation. Le cinéaste n'opère pas uniquement une opération de recyclage de la matière artistique « extérieure » mais concerne également sa propre œuvre cinématographique. Les renvois à ses productions antérieures embrassent une variété de formes. Le cinéaste se réfère à certaines réalisations comme l'illustre l'évocation

récurrente de *Aquesta nit o mai* (1992). Dans cette fiction, le cinéaste se saisit d'un référent caractéristique de la culture catalane, la fête de la Saint-Jean¹⁵⁰ en reprenant la construction déformante d'une célèbre comédie shakespearienne, *Le Songe d'une nuit d'été* (1600) la : « [...] dosi de follia que mou els protagonistes, abocats a descobrir l'amor, una nit encesa de solstici, dins un bosc ple de sorpreses. El bosc és ara la selva urbana d'una Barcelona¹⁵¹. » Ce mélange concourt à tracer les contours d'une « Comèdia vodevilesca barcelonina, ambientada en una diada emblemàtica catalana, que permet veure diferents personatges en situacions variades, embolicades, imprevisibles i sorprenents¹⁵² » qui permet au cinéaste d'asseoir son esthétique dans le paysage cinématographique. L'écho à cette fiction se manifeste dans *El perquè de tot plegat* puisque l'un des épisodes débute par un dîner doublement festif par la demande en mariage du jeune homme et par le moment choisi comme le met en évidence la fin du repas pris dans le restaurant. Le couple attablé devant un feu d'artifice consomme du cava et l'une des spécialités culinaires de cette fête, la coca de Sant Joan. Cette référence réapparaît dans *A la deriva* (2006) lorsque la protagoniste Anna qui après avoir festoyé dans le restaurant de l'aire d'autoroute dans l'ambiance survoltée de la Saint Jean intensifiée par l'éclairage rouge vif du lieu, décide de se laisser guider par ses pulsions en entreprenant une relation charnelle avec un routier. Le renvoi à des productions antérieures ne se limite pas à ce seul exemple comme l'illustre le rapprochement effectué dans *Oh, quina joia !*. Au cours d'une conversation avec sa grand-mère, Berenguer entonne un air de : « El Gato, un argentino fantástico que entendió Barcelona como nadie. Murió muy joven antes de los Juegos del 92. » (53 min 25 s). Cet hommage n'est pas immédiatement perçu par son interlocutrice comme en témoigne son étonnement : « ¿Un gato en Barcelona ? » (53 min 28 s). Cette interrogation est à rapprocher de la culture proprement espagnole et particulièrement de la rivalité qui oppose Barcelone à Madrid. Le surnom de « gato » attribué aux madrilènes, correspond à la légende apparue en 1085 à l'époque de l'occupation du territoire par la dynastie arabe. Au cours de cette période, la ville dotée d'une muraille reste impénétrable pour les troupes du roi Alphonse VI. Malgré les difficultés l'un de ses soldats parvient à s'y introduire en escaladant les parois tel un chat. Cette prouesse lui a valu un changement de patronyme. L'importance de

¹⁵⁰ « Le 24 juin, c'est le jour de la Sant Joan en catalogne. Le solstice d'été est également l'une des plus grandes fêtes de catalogne aussi appelée « nit de foc », elle célébrait autrefois le feu, symbole de fertilité, de pureté et d'abondance. » in *Catalunya experience*, <http://www.catalunyaexperience.fr/non-classe/on-fete-la-sant-joan-en-catalogne>, [page consultée le 18/03/2018].

¹⁵¹ Núria Bou, in *Avui*, cité par Ventura Pons [en ligne] URL <http://www.elsfilmsdelarambla.com/aquesta-nit-o-mai>, [page consultée le 12/02/2018].

¹⁵² Àngel Comas, *Diccionari de llargmetratges : el cinema a Catalunya després del franquisme (1975-2003)*, Valls, Cossetània Edicions, 2003, p. 26.

cette famille est telle que le nom s'est popularisé pour qualifier l'ensemble des madrilènes. Bien plus qu'un simple hommage, l'évocation de cette figure musicale n'est pas sans rappeler le film documentaire que lui a consacré le réalisateur en 2002, intitulé *El Gran gato* pour insister sur son rôle décisif dans l'éclosion de la rumba catalane.

Une autre forme de référence explicite se manifeste lorsque le cinéaste insère des personnages au sein d'autres fictions ainsi que le met en évidence l'apparition d'Ignasi, dont la présence est reconnaissable par ses vêtements très contrastés orange et bleus portés dans le film documentaire lui étant consacré, *Ignasi M.* (2013). Il intervient dans *Oh, quina joia !* en passant donc d'acteur de son propre rôle lors du long métrage évoqué à une instance figuratrice spectatrice. Ce changement de position est amplifié par sa performance au cours de laquelle il salue Berenger et Ovidi avant leurs représentations théâtrales.



Figure 107. Ventura Pons, *Ignasi M.*, 2014, 54 min 14 s.



Figure 108. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 01 h 29 min 16 s.

D'autre part, la poétique fait allusion de manière plus implicite à d'autres œuvres filmiques. Il est possible de relier la structure narrative déployée par le cinéaste pour dresser le portrait a posteriori de la fameuse vedette Empar Ribera, du film *All about Eva* (1950) de Mankiewicz qui révèle par le biais d'un flash-back, la personnalité d'une célèbre figure théâtrale. D'autre part, la prise de contact entre la jeune étudiante et la diva Glòria Marc après l'une de ses performances peut être rapprochée du film réalisé quelques années plus tard par Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999). Dans une acception plus large, le cinéaste se saisit de sources artistiques diverses situées également à des époques différentes. La construction narrative tripartite entre également en résonance avec un autre long métrage de Joseph Mankiewicz, *A letter to three wives* (1949) s'articule sur une pluralité de point de vue. L'univers théâtral est exploré par la coprésence de plusieurs œuvres dramatiques. En ce sens, l'invitation de de María à Asumpta et Glòria doit donner lieu à la représentation de *John Gabriel Borkman* (1896) de Henrick Ibsen.

Ainsi, la richesse du référent théâtral aspire à enrichir l'écriture cinématographique ponssienne telle que le révèlent les différents procédés déployés. Le recours à la théâtralité concourt à garantir une circularité des œuvres artistiques en permettant le passage de l'art du verbe caractéristique du texte littéraire à la performance spectaculaire par la mise en image. Ce transfert ne suppose pas pour autant une position d'assujettissement de l'art cinématographique ainsi que s'emploie à le mettre en évidence Ventura Pons en proposant son propre regard. L'association de deux fondements sémiotiques distincts participe d'une poétique singulière qui se détache des systèmes majoritaires. L'alliance de deux modes

d'expressions en tant que texte en termes littéraires et forme spectaculaire est à l'origine d'une production prolifique. La transmission du récit cinématographique ne convoque pas seulement des instances conditionnées dans des schémas préétablis comme l'illustre la fascination du cinéaste pour la déconstruction de la structure narrative. La figure narratrice ne se limite pas à un modèle prédéterminé en embrassant une multiplicité de constructions. Le renouvellement de la forme cinématographique se remarque dans une distorsion temporelle et spatiale permanente qui s'éloigne d'une logique linéaire. Cette pluralité de représentation ne se borne pas à l'usage d'une variété de dispositifs comme en témoigne l'inscription récurrente de la narration en territoire catalan. Si ce trait distinctif laisse supposer une construction uniforme, Ventura Pons se joue des apparences en proposant une approche multiple en embrassant une variété de points de vues. Si nous avons insisté sur la spécificité du récit cinématographique ponssien c'est qu'il se révèle être déterminant dans la mise en place d'un nouveau rapport avec le spectateur. En s'inscrivant dans la même lignée que les procédés hérités de l'art dramatique, ils permettent de transformer l'activité spectatrice contemplative en démarche réflexive. Cet engagement artistique se reflète à travers les différents mécanismes mis en place qui invite à une réflexion profonde.

PARTIE 3 : DE LA THÉÂTRALITÉ DE L'INTIMITÉ

Prélude

I. Dans les entrailles de l'intimité

La théâtralité n'est pas seulement saisie dans sa signification théâtrale en explorant jusqu'à son paroxysme la dimension la plus intérieure de l'existence humaine, l'intimité. La représentation de cette donnée retranscrite par un superlatif vise à renverser le rapport d'intensité allant de l'extérieur vers l'intérieur au mouvement contraire. L'extériorisation de la donnée la plus profonde conduit le cinéaste à repousser les frontières entre l'espace privé et public en faisant du corps le réceptacle premier de cet intervalle en se retrouvant au seuil de ces deux territoires opposés. C'est d'une intimité corporelle dont il va s'agir. Le corps à l'ouvrage renvoie à la signification initiale en tant que matière animée en portant son attention à la matrice corporelle humaine. Cette précision nous amène à insister sur la focalisation d'une forme existentielle spécifique mais le recours au singulier ne suppose pas pour autant une homogénéité. L'apparence d'une architecture uniforme est déjouée par le regard du réalisateur catalan. En cinéaste du corps, l'invariabilité présumée est renversée au profit d'une flexibilité incessante ce qui l'amène à nous plonger dans la dimension la plus intérieure de l'être. Cette orientation traverse l'ensemble de sa filmographie. Située au cœur de son écriture, la question corporelle cherche à abattre les frontières du dualisme qui sépare le corps de l'esprit pour en dévoiler toute sa complexité. L'unicité retrouvée entre matérialité et psychisme nous conduit dans les profondeurs de l'existence. Cette invitation dans les entrailles de la chair en fait un cinéaste unique en s'affranchissant de la bienséance dans cette quête réflexive. Ce détachement par rapport à la notion de pudeur s'inscrit dans la lignée des philosophes des Lumières qui participent d'une émancipation du sujet :

Après avoir renversé toutes les valeurs établies, les ordres, les classes sociales, Dieu, les règles de l'art, après avoir institutionnalisé le changement, il ne restait plus qu'un seul absolu, le plus fragile de tous, le moi, ou qu'un seul refuge l'intimité, triomphante ou

modeste¹.

L'émergence d'une nouvelle sensibilité concernant l'existence humaine se retrouve dans l'approche de l'intimité. La découverte de la notion d'individu permet à l'intime et plus particulièrement à son superlatif, l'intimité de prendre son essor. L'espace corporel devient le ressort même de la dimension la plus intérieure de l'être qui, par extension se reflète dans l'agencement de l'habitat en le limitant à certaines pièces intérieures que sont l'espace de la chambre ou consacré à la toilette. La découverte de soi inaugure une nouvelle manière de concevoir le sujet, en nouant des liens entre intimité et dévoilement. L'exploration de cette frontière entre l'intérieur et l'extérieur est notamment propulsée par Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* qui apparaît comme une figure pionnière en livrant ses pensées les plus profondes dont l'épisode de la fessée avec Mademoiselle Lambercier, premier aveu du philosophe concernant sa sexualité, reste parmi les exemples les plus révélateurs de cette liberté individuelle revendiquée. L'énonciation de cette introspection se veut être une marque émancipatrice généralisée qui ne se borne pas uniquement au référent sexuel. L'intimité du secret est remplacée progressivement par celle du dévoilement en prenant son essor au cours du siècle suivant à travers notamment la profusion d'écrits personnels comme en témoignent les travaux consacrés à cette période : « Le XIXe siècle est-il le siècle de l'intime ? La réponse est oui, si l'on se fie ne serait-ce qu'au déploiement sans précédent du mot, et des réalités à la fois sensibles et textuelles qu'il aime². » Bien plus que son expansion à travers des formes littéraires diverses, le phénomène d'introspection devient le faire-valoir du mouvement romantique qui fait de l'intimité son objet de prédilection selon Marieke Stein : « L'intimité est une composante essentielle du romantisme ; d'ailleurs, Charles Baudelaire définit en 1846 le romantisme par quatre tendances : “ intimité, spiritualité, aspiration vers l'infini, couleur ”³. ». Cette évolution joue un rôle déterminant dans l'acquisition de la liberté individuelle en dotant l'intimité d'une dimension politique telle que le conçoit Hannah Arendt : « [...] la découverte moderne de l'intimité apparaît comme une évasion par rapport au monde extérieur, un refuge cherché dans la subjectivité de l'individu autrefois protégé,

¹ Alain Girard, « Évolution sociale et naissance de l'intime », in Société d'études romantiques centre de recherche spécialisée lettres, art, pensée, *XIXème siècle, Intime, intimité, intimisme*, Paris, Presses Universitaires Septentrion, 1976, p. 53.

² Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, « Le Siècle de l'intime », in Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 117.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, Garnier, 1962, p. 103 cité par Marieke Stein, « Intimité et discours politique : l'intime dans les campagnes électorales de 1848 », in *Itinéraires*, n. 2, 2012, p. 37.

abrité par le domaine public⁴. » Le brouillage des frontières de l'intimité s'explique par la connexion établie permanente entre dimension privée et publique qui met le corps au cœur d'un enjeu de pouvoir entre dissimulation et révélation. La préoccupation croissante pour le référent le plus intime a suscité la curiosité de nombreux sociologues pour mettre en évidence les facteurs qui entrent en jeu dans la modulation de l'espace le plus intime. Georg Simmel a pris le parti de montrer que la préservation de l'intimité contribue à cultiver non seulement l'indépendance du sujet mais à maintenir le contact relationnel avec autrui. En conservant une part de mystère, l'individu « pratique » son intimité en ouvrant la porte d'accès à un espace et un nombre restreint de personnes : « C'est justement d'être à deux qu'on est seul, car on est l'autre quand on est fondu dans l'intimité⁵. » La perception actuelle du référent le plus intime tombe dans deux écueils que le cinéaste tente de déjouer dans l'ensemble de son œuvre. Il s'oppose à la limitation de la notion au domaine de la sexualité qui a connu une transformation considérable selon l'approche sociologique à travers l'éclosion d'une profonde émancipation du corps avec les pratiques sexuées d'après Anthony Giddens : « [...] une sexualité décentrée affranchie des exigences de la reproduction⁶. » L'importance conférée à cette évolution sociétale est telle qu'elle cultive l'idée que la sexualité devient le « [...] point essentiel de jonction entre le corps, l'identité personnelle et les normes sociales⁷. » L'intimité couvre un champ multiple en passant de la sexualité à l'ensemble des formes discursives fondées sur l'aveu. À cause de la subjectivité qu'elle présuppose, la sphère la plus intime présente des frontières floues en étant définie comme un « [...] mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime autant physique que psychique⁸. » Cette fluctuation aboutit à une confusion généralisée de l'intimité avec l'espace privée qui se manifeste par le développement du processus l'exitimité défini comme :

[...] la façon voulue et résolue de remettre de l'extériorité dans l'intime ; autrement dit, de rétablir de la frontière dans cet "entre" ouvert par l'intime et de l'afficher – non seulement de l'afficher, mais de l'activer : de sorte que non seulement l'intime se rééprouve par tension avec son opposé, se lavant dans son autre, mais aussi, ou plutôt d'abord, que place soit faite à l'agression dont se nourrit le Désir⁹.

⁴ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, (trad. Georges Fradier), Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », (1958) 1983, p. 110.

⁵ Georg Simmel, *Philosophie de l'amour*, (trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel), Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », (1895) 1988, p. 165.

⁶ Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, (trad. Jean Mouchard), Paris, La Rouergue/Chambon, 2004, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p. 52

⁹ François Jullien, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, Paris, 2013, pp. 238- 239.

Menacée par les nouvelles technologiques qui ne cessent d'étendre leurs tentacules, l'intimité devient un espace fondamental à cultiver en figurant comme le ressort fondamental du sujet ce qui reprend l'approche philosophique de Michaël Foessel : « L'espace de l'intimité ne se décrète pas, il s'évalue au cours d'une sorte de délibération intérieure qui prend en compte à la fois le souci de soi et le soin des autres¹⁰. » De ce fait, l'intimité fait l'objet d'un réagencement perpétuel.

II. Un corps ponssien sous l'angle du rhizome

Pour procéder à une reterritorialisation de la notion d'intimité, le cinéaste nous propose de faire corps avec la matière en nous introduisant dans sa sphère la plus profonde. Dans cette perspective, la chair devient le support par lequel le spectacle des émotions peut se produire. Par spectacle, je m'appuie sur le premier sens défini par le dictionnaire de référence de la langue française : « Ce qui se présente au regard ; vue d'ensemble qui attire l'attention et/ou éveille des réactions¹¹. » Le corps ne se limite pas à une forme prédéfinie mais est perçu comme un support expérimental en constante évolution divisé en divers zones d'intensité. La perception d'un corps intensif amène le réalisateur à nous ouvrir les portes de ce qui est gardé le plus secrètement. Cette exposition vise à manifester la part d'humanité présente dans cette enveloppe corporelle. En poussant le corps en tant qu'organisme dans ses retranchements, il interroge la spécificité de l'existence humaine. La transparence excessive de la machine corporelle permet d'insister sur les relations de pouvoir qui traversent la chair. De la mise en tension du corps en tant qu'objet, le cinéaste révèle un deuxième niveau qui fait la particularité de l'être humain. Le corps est appréhendé non seulement comme une expérience sensorielle mais comme conscience. Ventura Pons dépasse le rapport dialectique opposant la dimension extérieure et intérieure du corps pour proposer une unicité. À la différence d'une structure reposant sur les différents niveaux hiérarchiques, le paradigme privilégié par le cinéaste ouvre un horizon multiple ce qui n'est pas sans rappeler la configuration rhizomique deleuzienne au nom de l'émancipation du sujet. C'est en s'appuyant sur cette perspective que

¹⁰ Mickaël Foessel, *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Seuil, Paris, coll. « Debats », 2008 pp. 75- 76.

¹¹ Trésor de la langue française, « Spectacle », in *Trésor de la langue française* [En ligne]. Disponible sur <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1353692235;r=1;nat=;sol=2>, [page consultée le 24/04/2017].

la recherche de la singularité concourt à l'écllosion de l'individu autrement dit, contribue à la révélation du sujet en tant qu'autre.

III. Les trois déclinaisons

En tenant compte de la particularité de l'intimité établie à la lisière du dedans et du dehors, force est de constater que trois constantes apparaissent dans l'écriture cinématographique ponssienne. Le réalisateur catalan reprend la définition première de l'intimité en envisageant la machine corporelle depuis l'intérieur comme une expérience sensible dans laquelle l'activation des sens concoure à réveiller le territoire pulsionnel. La mise en correspondance de l'activité organique et psychique se détache d'une logique de reproduction mécanique de la forme. En ce sens, le corps est perçu dans toute sa complexité ce qui rejoint la logique deleuzienne qui s'établit sur la notion de devenir : « [...] à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre¹². » Par cette approche, la matière sort de sa matérialité ce qui permet de proposer un nouveau rapport empreint de vitalité selon Gilles Deleuze dans son étude consacrée à la peinture de Bacon :

Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois illustratif et le narratif) ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la Forme s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os. Certes Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture. Mais il lui a donné un statut sans précédent. La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi " sensationnel ", du spontané...etc¹³.

En ce sens, le cinéaste envisage le corps en évolution perpétuelle ce qui suppose une interaction permanente entre les sens et les sensations à l'origine du dynamisme du corps. De cette puissance dynamique, le corps devient le lieu de prédilection d'un dialogue noué avec le soi. Cette mise en regard intérieure vise à se mettre à distance des modèles préconçus pour faire éclore l'individu. La dimension réflexive recherchée invite à l'émancipation du sujet qui s'exprime lorsque ce dernier prend possession de son corps. C'est en habitant son soi-intime que l'individu parvient à s'ouvrir sur le monde extérieur. L'extension de l'idée féministe à propos de la construction sociale de la femme énoncée par Simone de Beauvoir : « On ne naît

¹² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op.cit.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p.60.

pas femme, on le devient¹⁴ » peut être étendue à la notion même de corps. L'enjeu du devenir ponssien va au-delà de l'affirmation d'un « je » dans la mesure où l'intimité se faisant l'un des axes majeurs de son œuvre s'avère être essentiel dans la révélation de son identité. La recherche de sa propre estime apparaît comme l'aspect fondamental de l'existence humaine. La découverte de soi se révèle être non seulement décisive dans l'affirmation de soi-même mais il résulte déterminant dans la construction d'une relation durable avec le corps autre. Envisagé dans le champ de l'affectivité, la chair n'est pas simplement saisie dans son individualité mais sous l'angle de l'altérité, c'est-à-dire dans son rapport avec autrui. De ce fait, la connaissance de soi ne procède pas d'une logique préalable qui est le résultat d'une marque d'affection. En conséquence, la construction du rapport d'altérité avec soi-même et autrui apparaît comme une odyssee que doit livrer incessamment le sujet pour exister.

¹⁴ Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, (1949) 1976, p. 13.

Chapitre 1 : Le corps en métamorphose

Mon corps n'est pas seulement un objet parmi les objets ...

il est un objet sensible parmi les autres

qui résonne pour les sons,

vibre pour toutes les couleurs..¹.

Donner à voir l'intimité passe en premier lieu par la spectacularisation de la chair. Objet de multiples réflexions scientifiques aussi bien dans le domaine physiologique que psychologique, l'approche de Ventura Pons s'inscrit dans cette lignée en dessinant les contours d'une matière corporelle complexe. La théâtralité du corps passe par son dépouillement à l'écran dans la mesure où le réalisateur nous met au contact avec une chair sulfureuse plongée dans toute sa complexité sensorielle. La question de la représentation du corps dans le cinéma de Ventura Pons est fondamentale dans la mesure où il remet en question le schéma traditionnel en nous donnant à voir l'ambiguïté qui parcourt la forme corporelle. La remise en question d'un déterminisme biologique qui ferait de cette caractéristique une propriété spécifiquement féminine fait l'objet notamment des préoccupations neuroscientifiques d'après Catherine Vidal :

À l'évidence, prétendre que c'est la testostérone qui fait les hommes compétitifs et agressifs tandis que les œstrogènes rendent les femmes émotives et sociables, relève d'une vision simpliste, bien loin de la biologie. Si dans un groupe social hommes et femmes tendent à adopter des comportements stéréotypés la raison tient d'abord à une empreinte culturelle rendue possible grâce aux propriétés plastiques du cerveau humain².

Même si nous reviendrons plus particulièrement sur l'influence sociale dans la modulation de la forme corporelle au cours du chapitre suivant, l'image constituée fait du territoire sensible un fondement commun à l'homme et à la femme ce qui s'éloigne d'une perspective traditionnelle strictement hormonale. La mise en scène excessive de l'ancrage sensoriel du corps se reflète particulièrement lorsque celui-ci octroie une importance fondamentale à la dimension psychique de la chair. En cinéaste du corps, Ventura Pons nous propose une cartographie corporelle plongée dans toute son intimité ainsi que le manifeste le regard transgressif en optant pour une représentation de la matière à travers le prisme des

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1976) 2003, p. 273.

² Catherine Vidal, *Féminin Masculin. Mythes et idéologies*, Paris, Éditions Belin, coll. « Alpha », 2006, p. 54.

pulsions.

Le corps montré est poussé à son paroxysme ce qui renvoie intimement à l'origine même du terme de monstre tel que le précise André Rey : « vient par emprunt (v. 1120) du latin *monstrum*, dérivé de *monere* “ faire penser, attirer l'attention sur ”³. » Dès la période antique, l'exploration du caractère spécifique de la dimension miraculeuse supposée rapproche la notion de *tératos* à celle de *monstrum* ce qui octroie pleine puissance aux figures monstreuoses en le situant dans une position paradoxale à l'interstice de la création et de destruction. De cette position dominante originelle, la notion s'ouvre à d'autres référents sémantiques en rassemblant l'ensemble des éléments qui écorne l'édification d'une image uniforme du corps. En s'appuyant sur la donnée étymologique, le cinéaste se propose d'exposer la matière en tant qu'organisme et plus particulièrement sur sa première acception en tant que « prodige » pour pointer du doigt la dimension spectaculaire de la forme. C'est sur cette double perspective en le projetant à travers sa matérialité et son irrégularité que Ventura Pons dévoile les ressorts de la forme. Il n'hésite pas à fissurer la superficialité de la chair pour en révéler l'écrin en usant du ressort proprement cinématographique :

Le cinéma est un surcroît de visuel. Il est l'œil dans ce qu'il a de monstrueux. Non seulement il place devant la vision du spectateur un objet que la volonté optique ne décide pas, mais il compose une focale. C'est là le premier monstre du cinéma qui fonctionne par un *excès* physiologique et sensoriel. C'est là qu'il se nourrit de sa propre identité. C'est d'abord visuel qu'il devient parce qu'éminemment visuel il est⁴.

I. Une matière perméable

En procédant à une dissection de la matière corporelle, Ventura Pons opte pour une représentation qui se détourne d'une représentation idéalisée en insistant sur la dimension organique de la matière. Dans cette optique, il s'attache à représenter le corps en tant que forme fluctuante en s'attachant au sens premier que suggère le terme de métamorphose. La révélation volcanique de la chair reprend le premier sens du terme de monstruosité :

Le premier monstre est celui qui présente un trop de réel. Il appartient à la catégorie des formes excessives. Son corps existe, et projette cependant le spectateur en un champ virtuel interrogeant d'emblée la réalité historique ou actuelle des personnages⁵.

³ André Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, p. 53.

⁴ Alain Julien Rudefoucauld, « Le Monstre et le visuel. Monstruosité du cinéma », in *Imaginaire & Inconscient*, n. 13, 2004, p. 112.

⁵ *Ibid.*

Cette représentation spécifique nous plonge dans la sphère la plus intime de la matière comme en témoigne la récurrence du cinéaste pour l'exposition d'un corps détaché de tout artifice.

1. Une fluidité sanguine

La mise à nue de la fragilité de la matière dans sa dimension organique est explicitement révélée lorsque le liquide sanguin est expulsé hors du corps à cause d'agressions subies. L'erreur d'inattention de la part de la restauratrice sud-américaine enceinte dans *Barcelona (un mapa)* lors du maniement d'un couteau est à l'origine d'une coupure qui provoque le saignement de son index de la main droite ce qui témoigne de la vulnérabilité de la chair. Cette négligence rappelle la dimension perméable de la forme ce qui l'éloigne d'une perception immuable.



Figure 109. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 41 min 02 s.

La fragilité du corps est constamment rappelée par le cinéaste ainsi que le laissent entendre les situations dans lesquels les corps ponssiens sont confrontés. En exposant directement la matière à sa propre limite, Ventura Pons insiste sur la faiblesse de l'être. Le dévoilement d'une matière transpercée vise à tracer les contours des conditions de l'existence humaine. La douleur suscitée par l'entaille insiste sur l'autonomie de la forme à s'inscrire dans la réalité :

Loin d'être un agent de destruction, elle est alors un processus actif induisant une défense personnelle pour ne pas se perdre. Ultime tentative, désespérée, de se maintenir au monde. C'est une douleur homéopathique, car en se faisant délibérément mal, elle prévient une souffrance éparsée dans l'existence sur laquelle l'individu ne possède aucune prise. Elle la matérialise et l'extirpe de soi. La douleur, la trace corporelle, le sang, incarnent sur la peau une souffrance autrement irréprésentable. La souffrance qui ravage la vie ne laisse d'autres voies que de s'agripper à une blessure de diversion qui ramène enfin à soi⁶.

Dans cette perspective, elle est un signal qui révèle la fragilité de la chair. Cette évocation ne se borne ni à un genre ni à un âge prédéterminé puisque dans *Mil cretins*, le jeune garçon Toni est victime d'un grave accident. L'intitulé de ce deuxième épisode de la première partie du long métrage « tall » qui signifie en catalan une coupe, nous éclaire explicitement sur l'aspect fragile de la matière. La dissection outrancière de la fragilité du corps fluidifiant se manifeste lorsque le corps est à la limite d'être liquidé par des agressions extérieures. Le sang jouit d'une position paradoxale comme nous le précise Gilbert Durand : « Cette eau noire [...] est redoutable à la fois parce qu'il est maître de vie et de mort⁷. »



Figure 110. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2010, 12 min 09 s.

Cette annonce est amplifiée par la voiture rouge dont la couleur n'est pas sans rappeler le flux sanguin qui transporte l'enfant sur le lieu de l'agression. La précipitation du jeune

⁶ David Le Breton, « Blessures d'existence, blessures de corps: faire peau neuve », in Denisa Butnaru, David Le Breton, *Corps abîmés*, Laval, Presses de l'Université de Laval, coll. « Sociologie au coin de la rue », 2013, p. 15.

⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Hors collection », (1969) 2016, p. 97.

garçon pour agir devant cette agression met en évidence la faculté de l'organisme à s'accrocher à sa peau pour ne pas déprimer. Violenté par l'un de ses camarades aux abords de l'établissement comme le révèle les cris formulés, il court se réfugier tout en maintenant une pression avec sa main gauche sur son cou ensanglanté en direction de l'une des salles de classe. Cet état de fragilité est non seulement révélé directement par le jeune garçon : « han cogido una botella rota y la han clavado (22 min 53 s) » mais renforcée à travers un premier plan sur la partie corporelle endommagée. La brutalité du coup portée a provoqué des saignements si intenses, qu'elle se remarque par les traces laissées sur son T-shirt et sur ses doigts encore emplis de cette substance organique. Cette position de faiblesse est renforcée par une caméra légèrement en contre-plongée sur le visage de son interlocuteur qui matérialise sa position d'impuissance comme le fait remarquer Susana Pérez- Pàmies : « está sangrando abundantemente a través de un plano en contrapicado⁸. » La gravité de l'attaque portée se remarque d'autant plus par le sang qui ne cesse de couler aussi bien sur ses baskets blanches que sur le sol. La saleté provoquée par l'agression subie est à l'origine de l'agacement du professeur dans la mesure où elle se détourne d'une apparence figée de la matière. Plus préoccupé par la propreté du lieu que la situation de détresse de son élève, il exige de ce dernier une serpillère et un seau d'eau pour effacer les traces de cette activité organique débordante. La chair transpercée matérialise son activité organique qui est le signe à la fois de son caractère mortel mais de son existence. Cette ambiguïté se rapporte au concept psychanalytique d'abjection défini par Julia Kristeva qu'il convient de différencier de la notion d'abject. Même si les deux termes servent à qualifier le sentiment de dégoût et de répulsion pour l'individu abject, ils sont à nuancer comme nous le précise le Trésor de la langue française. Le substantif correspond au « dernier degré de l'abaissement ou de la dégradation⁹ » tandis que l'adjectif est uniquement lié à l'objet de l'abjection en correspondant à « [ce] qui inspire le dégoût, le mépris par sa bassesse, sa dégradation morale¹⁰. » En ce sens, l'abjection se caractérise par une approche plus ample de l'idée de répugnance en étant perçue aussi bien d'un point de vue moral que physique. En s'inscrivant dans la même lignée, le cinéaste s'attache à présenter la complexité de la chair en la

⁸ Susana Pérez- Pàmies, « La Reescritura visual de Quim Monzó según *Mil cretins* », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, p. 262.

⁹ Trésor de la langue française, « abject », in *Trésor de la langue française* [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1420524675>, [page consultée le 12/01/2018].

¹⁰ Trésor de la langue française, « abjection », in *Trésor de la langue française* [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?74;s=1420524675;r=3;nat=;sol=1>, [page consultée le 12/01/2018].

représentant dans une position peu valorisante en la saisissant à travers le prisme de la dépravation : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable¹¹. » C'est dans cette perspective que le cinéaste se détourne des conventions en dévoilant l'ambivalence de l'appareil psychique et corporel. Cette exploration en profondeur le pousse à s'intéresser plus particulièrement au caractère paradoxal de l'épreuve de la déchéance qui participe d'une régénérescence de la chair :

Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui¹².

Contrairement aux apparences, l'exploration des limites invite non seulement au réveil des émotions en produisant un effet cathartique mais cette approche dégradante contribue à la révélation de la chair :

S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de le reconnaître hors de soi, le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject¹³.

C'est sur cette considération démythifiée de la chair que la blessure ensanglantée regorge de complexité dans la filmographie ponssienne. L'obsession du cinéaste pour la béance du corps l'amène à explorer les moindres aspects.

La représentation d'une chair violentée, passant par l'extériorisation du corps intérieur, se détourne des schémas traditionnels qui attachent les impuretés organiques sanguines au corps féminin. La chair ensanglantée est surtout intimement reliée au corps féminin. L'extériorisation de l'écoulement sanguin de la femme est révélateur d'un signe de vie en apparaissant comme l'une des étapes fondamentales du cycle menstruel ce qui insiste particulièrement sur son rôle procréatif. Ce pouvoir vital participe paradoxalement à la représentation d'une matière fragile comme le reflète Simone de Beauvoir en pointant du doigt son omniprésence tout au long de l'existence féminine :

[...] ce processus complexe [...] met en branle l'organisme tout entier puisqu'il s'accompagne de sécrétions hormonales qui réagissent sur la thyroïde et l'hypophyse, sur le système nerveux central et le système végétatif et par conséquent sur tous les viscères¹⁴.

¹¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll « Points Essais », 1980, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe. Tome 1, op. cit.*, p. 45.

La déstabilisation organique permanente provoque le conditionnement de la notion de fragilité au corps féminin, ce qui est à l'origine de son enfermement selon la philosophe Olivia Gazalé : « Dans ce schéma, la femme, prisonnière d'une nature froide et humide, ne fait que subir, dans une passivité totale, ses écoulements incontrôlés de sang et de lait¹⁵. » Cette impureté restreint le pouvoir actantiel de la chair féminine comme le laisse transparaître l'expression populaire d'« être indisposée » pour qualifier cette période menstruelle. Cependant le réalisateur redéfinit les contours de cette construction tout au long de sa filmographie en mettant en effusion, par la chair féminine, le corps masculin. Dans *Carícies* Les blessures infligées par « Dona Jove » à son partenaire sont une réponse à une agression verbale. Les reproches formulés par son partenaire la poussent à le brutaliser physiquement. Ce n'est qu'à la vue de sa figure ensanglantée qu'elle canalise sa fureur. Les coups portés sur le côté gauche du visage de son petit ami et plus particulièrement près de sa bouche provoquent des saignements tempérant son action de bourreau.

L'écoulement du sang rendant compte d'une expérience qui frôle la mort, est analysé en profondeur par le réalisateur. L'exploration de cette limite, c'est-à-dire jusqu'à la frontière de ce voyage retour, est notamment entrepris par Anna dans *A la deriva*. L'exhibition de la fluidité sanguine projetée sur le fil du rasoir soutient l'idée du caractère fragile de la chair en proie à être transpercée facilement. Malgré l'apparence d'une position dominante clairement revendiquée par le directeur du camping dans *A la deriva*, Anna lui rappelle physiquement les limites de la chair. En réponse au harcèlement incessant perpétré par ce dernier, la protagoniste se révolte en tissant une autre forme communicationnelle. Le système langagier ne se limite pas au canal verbal mobilisé par son agresseur pour la déstabiliser. La férocité féminine s'exprime à travers le corps du bourreau. Le changement d'attitude se manifeste par l'agressivité de la jeune femme comme le souligne son regard perçant et sa mâchoire serrée. Surpris le gérant de l'établissement traduit son anxiété en écarquillant les yeux. Parallèlement à cette image brutale, la chair masculine est organiquement mise en position de faiblesse. Après avoir été menotté, ce dernier subit les foudres de la jeune femme qui le violente en ayant utilisé un taser : « ¡ Huévete una puta vez ! ¡ Hijo de puta ! ¡ Borracho ! ¡ Hijo de puta ! » (36 min 15 s). La mise en scène de la souffrance de la chair passe par le prisme d'une spectacularisation qui aboutit à l'extériorisation du flux sanguin se déversant en dehors de la matière corporelle. L'état de fragilité du support est accentué par des premiers plans sur le

¹⁵ Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Éditions Robert Lafont, Paris, 2017, p. 48.

corps suffocant dont le visage est baigné par l'éclairage artificiel pour palier à l'obscurité de la nuit. Par ce jeu d'ombre et de lumière, le cinéaste met en évidence les plaies couvertes de sang constituées à la suite de l'agression physique subie.

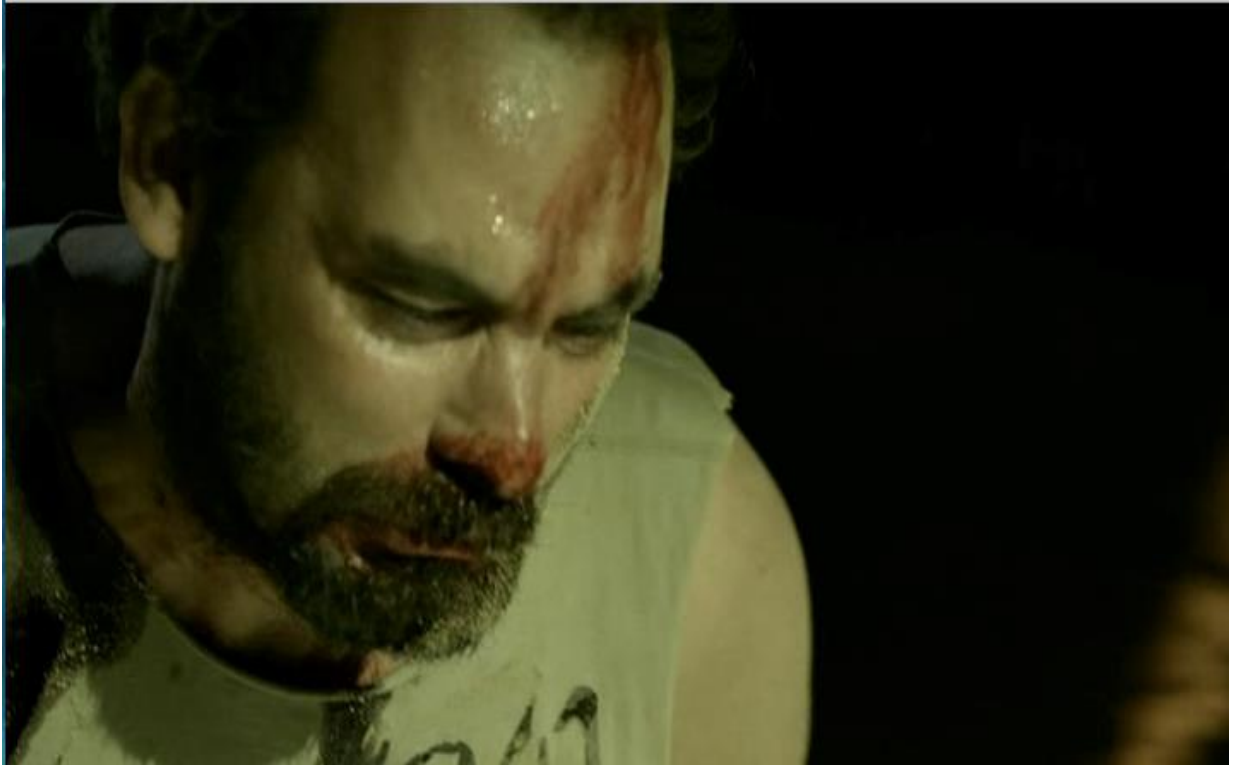


Figure 111. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 36 min 23 s.

La spectacularisation de cette torture sanglante comme « [une] technique de souffrance se déroulant à l'extérieur¹⁶. » Cette torture publique a pour fonction de donner une visibilité à l'autorité exercée par la jeune femme comme le souligne l'analyse foucauldienne de l'utilisation du supplice au cours des périodes précédentes : « La disparition des supplices, c'est donc le spectacle qui s'efface ; mais c'est aussi la prise sur le corps qui se dénoue¹⁷. » Cette forme de peine vise non seulement à humilier le sujet mais sollicite la présence d'un spectateur. L'arrivée du couple de touristes concourt au renforcement de la brutalité. Dans cette séquence le rapport de force traditionnel donnant au corps masculin l'attribut de la brutalité est inversé. Les injures proférées à l'encontre de la chair féminine conduit la jeune touriste allemande à répliquer. Elle retranscrit la violence verbale subie en le frappant au visage. La mise en tension de la chair se détache de l'image préconçue de la violence. Ce

¹⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », (1975) 1993, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

n'est pas la figure masculine qui a le dernier mot en affirmant sa position de force à travers des actes brutaux mais le corps féminin. En ce sens, le bourreau initial exprime sa détresse comme le met en évidence l'appel répété d'une assistance : « ¡Soltadme, soltadme ! ¡ Socorro, socorro ! ¡ Socorro, socorro ! » (36 min 46 s). La complémentarité des deux jeunes femmes se poursuit par un ultime coup mettant à terre le perturbateur initial. Le désespoir de la chair violentée gisant sur le sol apparaît explicitement à travers la formulation d'insultes : « ¡ Hija de puta ! (37 min 30 s). » Le rapprochement du cinéaste au plus près du corps procède d'une captation qui révèle son évolution perpétuelle.

En cinéaste du corps, Ventura Pons continue à ouvrir la brèche ouverte du support en le saisissant en effusion jusqu'à son extinction. Le franchissement de la barrière vitale concourt à insister sur le lien existant entre la notion de sensibilité définie comme une « Aptitude à ressentir la douleur, à réagir douloureusement ou de façon vulnérable, à l'action de certains agents¹⁸ » à la première acception du terme de fragilité relatif à la « Facilité à se briser, à se rompre¹⁹. » Par ce procédé, il insiste non seulement sur la perméabilité de la forme mais en explore ses limites à travers l'exhibition hémorragique de la chair dans la première partie de *Morir (o no)*. L'infraction commise par « Dona Policia » en grillant le feu caractéristique de la couleur sanguine produit un accident mortel. Le choc subi met le corps du motard en tension comme en témoignent les balbutiements et le visage couvert de sang. La représentation d'un corps parsemé de béances provoquées par des agressions bouleverse le langage corporel initial. La perturbation du fonctionnement organique se remarque dans le déversement démesuré du flux sanguin dans cette ouverture frontale. C'est à la vue de cet indice que la coupable cesse de se disputer avec son collègue pour prendre en charge le blessé :

Dans nos sociétés le sang est une substance symbolique chargée, il émane du corps, il est associé à la vie et à la mort, à la santé, à la blessure. Mais il se tient à l'intérieur du corps où il est invisible, quand il en sort il est signe de danger²⁰.

Malgré l'appel au secours explicitement formulé par l'accidenté à travers des cris, ils ne parviennent pas à empêcher son décès comme le révèle un gros plan sur son front ensanglanté. Malgré la volonté du corps fragilisé de résister, la qualité du secours apporté ne

¹⁸ Trésor de la langue française, « Sensibilité », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3476070495;r=1;nat=;sol=1>, [page consultée le 12/02/2017].

¹⁹ Trésor de la langue française, « Fragilité », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3526205535>, [page consultée le 12/02/2017].

²⁰ David Le Breton, « Les Scarifications comme régulation du rapport au monde », in *La Camera blu Ferite*, n. 14, 2016, p. 15.

permet pas de le sauver. Le corps est emporté dans le tourbillon de la mort comme l'attestent les yeux écarquillés et le sang dont la couleur noircie est renforcée par l'image en noir et blanc.



Figure 112. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 49 min.

L'association élaborée par le cinéaste en faisant des saignements un signal de la déchéance suite à l'agression d'un agent extérieur se confirme lorsque « Assassí » accomplit sa mission. Malgré les supplications de « Víctima », il agit en respectant le contrat en tuant avec un pistolet silencieux ainsi que le laisse entendre le son in léger et vif de la balle tirée. Tout comme le motard, le réalisateur catalan procède à une exhibition de la plaie. La mort est explicitée par un gros plan sur le défunt gisant sur le sol sur lequel nous découvrons l'orifice ensanglanté créé par la balle.



Figure 113. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 57 min 22 s.

Par ce dispositif, le cinéaste donne à voir l'existence corporelle en tant que sécrétions révélant sa perméabilité. La dissection de la dimension organique support de l'existence humaine amène Ventura Pons à représenter un corps constitué d'une variété de substances liquides.

2. Une fontaine de sécrétions

La transparence de la matière amène le cinéaste à représenter un corps en interaction permanente avec le monde qui l'entoure. En ce sens, les flux traversant la forme corporelle témoignent de cette modulation constante. L'intérêt porté pour l'exhibition de ce corps parlant concourt à insister sur la dimension langagière du corps. Par langage, nous reprenons l'idée avancée par le sociologue David Le Breton : « Si la symbolique corporelle dessine un système de communication, un lien entre soi et le monde et entre soi et soi, elle se distingue de la langue en ce que son fonctionnement ne sollicite pas la double articulation qui caractérise le langage²¹. »

Parmi les écoulements organiques, force est de constater que Ventura Pons accorde

²¹ David Le Breton, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », (1998) 2004, p. 52.

une place fondamentale à l'écoulement lacrymal qui ne cesse d'intriguer ainsi que le laisse entendre notamment le personnage littéraire du Petit Prince : « c'est tellement mystérieux le pays des larmes...²². » La production de cette substance résulte de facteurs extérieurs qui s'avèrent être au cœur de l'esthétique ponsienne. Leurs apparitions répondent non seulement à une logique défensive afin de se protéger contre les agressions extérieures mais leurs sécrétions se manifestent plus particulièrement lorsque la chair ressent des émotions. C'est cet aspect qui constitue et fait la spécificité de la chair humaine en se présentant comme le baromètre de l'état général de la chair. Ventura Pons révèle le caractère paradoxal de ce liquide provoqué par une mise en tension du corps. La charge affective ressentie à l'origine perturbations de la stabilité organique peut s'avérer apaisante ou traumatisante. Cette variabilité souligne la conception d'une matière constituée sur le plan de l'immanence. Les larmes traduisent la tristesse de la chair produite par des facteurs extérieurs. Il apparaît comme un marqueur de la sensibilité humaine. Par sensibilité, nous entendons ce qui témoigne d'une réaction de la matière par rapport à son environnement : « Propriété de la matière vivante de réagir de façon spécifique à l'action de certains agents internes ou externes²³. » Les larmes reflètent l'existence même de l'être en apparaissant comme : « la sensibilité individualiste²⁴. » Elles traduisent une souffrance non seulement physique mais morale apparaissant lors de la contraction spontanée des organes vocaux de la chair. Les sentiments provoqués sont variables en se détachant d'une logique préconçue :

L'émotion n'est pas une substance, un état figé et immuable à retrouver sous une même forme et dans les mêmes circonstances dans l'unité de l'espèce humaine, mais une tonalité affective fluide, pleine de nuances, qui fait tache d'huile un instant ou durablement sur l'ensemble du comportement, et elle ne cesse de se modifier chaque fois que le rapport au monde se transforme, que les interlocuteurs changent ou que l'individu modifie son analyse de la situation²⁵.

Le manque de dynamisme de la chair fait suite à une sensation de perte d'un élément qui présente une charge affective considérable. Dans *Anita no pierde el tren*, le licenciement plonge la protagoniste dans un mal être si profond qu'Anita pleure toutes les larmes de son corps avant de les sécher par l'intermédiaire d'un mouchoir en papier.

²² Antoine De Saint Exupéry, *Le Petit prince*, Paris, Éditions Gallimard, (1945) 1999, coll. « Folio », p. 30.

²³ Trésor de la langue française « Sensibilité », in *Trésor de la langue française*, op. cit.

²⁴ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, op. cit., p. 29.

²⁵ David Le Breton, « Le Corps entre significations et informations », in *Hermès La Revue*, 2014, vol. 68, n. 1, 2014, p. 23.



Figure 114. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 17 min 18 s.

La puissance émotive ne se restreint pas à un âge précis comme le confirme les larmes secrétées par Anna lorsqu'elle évoque l'expérience humanitaire africaine vécue. Le rappel de la crise éprouvée sur place à cause non seulement de la misère sociale mais de la période de sécheresse subie la fait fondre en larmes. Cependant cette marque organique provoquée par le sentiment de désolation se retrouve entre les mains d'une discoursivité qui dépasse ce référent. Le cinéaste se détache des représentations conventionnelles de la fragilité de la chair reliant le territoire sensible au genre féminin en exposant la souffrance ressentie par le corps masculin suite à un appel téléphonique de la part de la partenaire lui annonçant la mort de son meilleur ami. Le chagrin éprouvé par Pere-Lluc passe par le langage corporel. Resté silencieux, l'expression de la souffrance est rendue visible à travers un premier plan sur lequel nous distinguons l'écoulement de larmes sur sa joue. Ventura Pons ne se borne pas à une signification fondée sur la tristesse dans la mesure où il rapproche le terme du sentiment de joie. Dans ce sillage, les larmes sont révélatrices d'une intensité dramatique agréable lors de l'appel téléphonique de la police pour prévenir la mère du motard dans la deuxième partie du long métrage de son accident. L'annonce de cette nouvelle témoigne de l'existence du lien maternel en apparaissant comme la première personne prévenue en cas de situation d'urgence.



Figure 115. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 01h 05min 22 s.

Le bonheur éprouvé passe à travers ce canal corporel qui est accentué non seulement par un zoom sur le personnage mais par une répétition du verbe qui reflète cette relation affective : « Me necesita. Me necesita. » (01 h 05 min 34 s) à laquelle se superpose une musique extradiégétique. L'expression d'un moment de plaisir par ce référent est également convoquée par Berenguer par un regard caméra. Cette mise en scène accentuée par un commentaire prononcé de façon étouffée : « La emoción de todos es inmensa, pero así es la vida » (01 h 16 min s), sert à mettre en relief la scène de retrouvailles entre sa grand-mère installée à Los Angeles et le reste de sa famille.

La dissection corporelle engagée par le cinéaste s'étend à d'autres matières fluctuantes. Relié spécifiquement à l'appareil génital masculin, l'excrétion de ce fluide est présentée comme source de puissance. À la différence de l'effluve sanguine féminine qui concerne l'activité procréatrice, cette semence fertile est le symbole par excellence d'une virilité masculine :

[...] l'homme qui possède une nature chaude et sèche est l' " être qui engendre dans un autre ", grâce au principe générateur et moteur contenu dans son sperme. C'est donc la hiérarchie naturelle des fluides qui justifie la hiérarchie sociale. Car l'homme, lui, ne perd pas son sang, bien au contraire : il le cuit et le transforme en sperme au cours d'une opération de coction. Et c'est dans le liquide séminal considéré comme l'extrait le plus pur du sang, que sont contenus de petits mâles miniatures, plus tard appelés homoncules lesquels seront déposés tout faits dans le ventre maternel, qui n'est que le récipient inactif où

se produit la génération²⁶.

L'éjaculation de liquide séminal n'est pas écartée de la filmographie ponssienne. Néanmoins, l'expression de la forme proposée n'est pas à lire sous l'angle de la virilité. La maîtrise supposée de ce liquide est exposée à ses propres limites dans les œuvres cinématographiques de Ventura Pons. Le renversement de la force apparente se reflète dans *Barcelona (un mapa)* lorsque l'une des colocataires de Ramón lui apprend qu'elle porte son enfant. L'effroi suscité est renforcé par la situation de ce dernier marié et atteint d'une maladie mortelle. L'idée d'une perte de contrôle issue de l'éjaculation de cette semence est également explicitement dévoilée dans la séquence intitulée « Desig » de *El Perquè de tot plegat*. La dureté prétendue émanant de ce marqueur organique ne contribue pas nécessairement à l'expression d'une brutalité de la chair masculine tel que le souligne la situation éprouvée par le mari de la protagoniste au cours d'un séjour effectué dans un hôtel pour régler une affaire intime qui laisserait supposer l'acceptation d'un héritage : « A fin de firmar documentos mi marido y yo casado desde hacía ocho años tuvimos que ir a una ciudad lejana. Llegamos a media tarde. Como no podíamos resolver el asunto hasta al día siguiente buscamos un hotel » (01 h 02 min 51 s). Dans l'intimité de la chambre, ce dernier est saisi d'une envie d'ordre sexuel. Malgré le feu ardent émanant du membre génital masculin, le refus d'assouvissement de la part de sa femme le contraint à la masturbation. C'est au cours de cette opération solitaire que le processus d'éjaculation est représenté. Aux côtés de son épouse, il s'adonne à ce besoin organique comme le confirme les gémissements émis au cours de l'acte. Cependant, le réalisateur se met à distance de la représentation canonique qui relie cette action à la puissance masculine en s'éloignant d'une projection érotique de l'événement. L'éjaculation renverse l'horizon d'attente comme en témoignent les sanglots provoqués par la suite. L'opération manuelle effectuée n'a pas seulement permis d'extérioriser le liquide séminal mais de relâcher l'ensemble des tensions corporelles masculines. En ce sens, c'est une matière protéiforme sensible qui est portée à l'écran.

La considération d'une chair évolutive manifestée à travers une activité organique permanente pousse le cinéaste à explorer d'autres aspects qui s'éloignent d'une représentation idéalisée de la forme. C'est dans cette perspective que l'émotion trop intense suscitée par un fou rire met dans une position d'inconfort comme le laisse entendre Jordina dans *A la deriva*

²⁶ Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, op. cit, pp. 57-58.

« Creo que me he hecho pis » (05 min 06 s). Cette exposition répugnante de la matière ne se réduit pas à ce seul aspect comme l'illustre l'attitude transgressive de Pere-Lluc qui saoul, ne prend pas la peine de se rendre aux toilettes lors de sa sortie du bar en préférant se soulager dans un espace public. Profitant de l'obscurité de la nuit, il urine sur un arbre situé près d'une avenue. Cette exposition « au naturel » de la forme est examinée avec précision comme l'illustrent les autres liquides évacués. La mise à nue du corps apparaît également sur un autre élément liquide qui témoigne de la réaction du corps face aux agressions non seulement extérieures mais intérieures.

L'élimination des déchets nécessaire au bon fonctionnement de l'organisme peut mobiliser à certaines occasions d'autres ouvertures corporelles qui fonctionnent initialement en sens inverse, c'est-à-dire en contribuant à l'absorption de substances qui met la chair à mal. La consommation excessive de produits dégradants participent de cette déchéance comme l'attestent les vomissements de Pere-Lluc. Néanmoins, cette évacuation n'est que temporaire dans la mesure où ce dernier renouvelle l'opération lors de la célébration de l'anniversaire de son oncle. La dépravation de la forme se manifeste par le comportement suscité, par la consommation excessive de ce liquide comme l'atteste le personnage central qui tient de la main droite le récipient contenant le breuvage.



Figure 116. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 05 min 18 s.

L'euphorie collective suscitée par ce fluide se manifeste physiquement comme le souligne la danse en file indienne à laquelle ils s'adonnent peu de temps après. Le changement de comportement est renforcé par la représentation à travers un plan d'ensemble

de la courbure du support organique ce qui témoigne de la position déséquilibrée de la forme provoquée par l'ingestion de quantités excessive d'alcool.

Le drainage effectué ne se borne pas uniquement à l'évacuation exclusive de ce liquide déstabilisant. Combiné à une assimilation excessive de médicaments, ce « cocktail » explosif confronte non seulement le corps à ses propres limites mais le fait entrer progressivement dans un système de dépendance qui plonge la matière dans un état de gravité si élevé que la déjection orale aspire à sa survie. Cet aspect est explicitement mis en relief par le cinéaste dans *Morir (o no)* qui propose deux lectures contraires de l'acte dégradant réalisé par « Senyora » qui apparaît comme une ivrogne. Dans la première partie du film, elle se donne progressivement la mort en ingérant à plusieurs reprises des doses importantes de médicaments dont la première prescription est minutieusement présentée : « Una pastilla blanca y dos de color rojo. Una blanquita y dos rojitas » (34 min 15 s). La fragilité du corps révélé est l'assujettissement de la forme à des substances périphériques :

L'addiction est l'enlèvement dans un acte de passage qu'il faut constamment répéter, car il ne soulage que provisoirement la tension et au fil du temps il se mue en répétition, en prothèse d'identité. Elle piège dans un temps circulaire. Le sujet est enfermé dans une répétition à laquelle il est contraint, mais qui lui semble également dépendre de lui. Il se dit « possédé » par son objet, rivé à lui comme à une planche de salut, il l'a dans la peau comme un complément indispensable à son identité²⁷.

L'enfermement du corps dans un système de dépendance ne peut aboutir qu'à sa dégradation d'un point de vue organique. Le besoin de répéter le procédé reprend le mécanisme détecté par Didier Nourrisson qui identifie quatre comportements distincts de ce phénomène. L'incarnation d'un personnage alcoolique se révèle par la nécessité de trouver du réconfort lorsqu'elle décide de se diriger vers la cuisine : « Un mouvement horizontal : la promenade éthylique : partir à la recherche de la bouteille ; courir au cabaret. » Ce déplacement permet d'être au contact du breuvage « Un mouvement vertical : boire. L'argot montre clairement comment l'ivrogne passe du geste conscient, délibéré, au mouvement mécanique, spasmodique : « Du “ lever de coude ” à “ avaler une blèche ” ou “ siffler une mitrailleuse ”²⁸. » La prise est entrecoupée par une pause donnant lieu à un changement de ton.

²⁷ David Le Breton, « Le Contrecorps de la toxicomanie. Sémiotique d'addicts », in *Champ social. Le Sociographe*, 2012, n. 39, pp.62-63.

²⁸ Didier Nourrisson, « Ivrogne », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps, op. cit.*, p. 188.



Figure 117. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 34 min 15 s.

La deuxième phrase est prononcée de manière enjouée ce qui témoigne de son manque de discernement. L'assujettissement de la chair au recours excessif de substances nocives se manifeste puisque cette dernière continue de parler tout en ayant la bouche encombrée de comprimés avant la prise d'un liquide amplifié par le bruit de la déglutition d'alcool dont elle prend soin de dissimuler en prétendant être un autre type de liquide : « [...] un agua mineral sin gas, porque me lo ha prohibido el médico » (34 min 16 s). L'effet d'apaisement recherché par cette association cristallise les crises d'hystéries comme le fait remarquer la croyance d'un interlocuteur au bout du fil à travers un premier plan sur lequel elle regarde le combiné émettant uniquement le bip précédant la composition d'un numéro de téléphone. La performance donnée sous l'emprise de ce mélange se reflète à travers des actes disproportionnés :

Un mouvement horizontal et pendulaire : les mobilités corporelles s'accélèrent. L'ivrogne chante, gesticule, titube. Il se met à extérioriser ses conduites et souvent aussi à faire sortir vers l'extérieur ce qui est à l'intérieur : urine, suée, rots, paroles, pensées, parfois violence (les rixes de cabaret)²⁹.

L'alternance de supplications comme le reflète la voix aiguë adoptée jumelée à une tonalité plus grave reflète une attitude hyperbolique incessante. L'aggravation de cet état est provoquée par des administrations par voie orale répétitive qui reproduisent systématiquement le même schéma. Les pilules se diffusent dans son organisme par l'intermédiaire de quantités excessives d'alcool. Néanmoins cette influence reste temporaire puisque le dynamisme laisse

²⁹ *Ibid.*

place à l'accalmie :

Un mouvement vertical, diagonal : après le temps de l'illusoire agilité de la parole et du geste, vient celui de l'effondrement, de l'assoupissement. La disqualification sociale est à son comble, tandis que l'homme glisse insensiblement vers le sommeil. L'ivrogne perd sa qualité humaine ; il est transformé en cochon. Il se cale au réverbère comme un chien. C'est la descente aux enfers de la non- société³⁰.

La dérive du personnage s'exprime par la nécessité de renouveler cette opération. La récurrence de cette dérive est d'autant plus marquée par le choix progressif d'une bouteille d'alcool plus grande. La décomposition de la matière se remarque par les sautes d'humeur de plus en plus importants comme en témoigne non seulement le hurlement formulé lorsqu'elle emploie le pronom personnel sujet : « ¿Yo ? (36 min 02 s) » mais l'usage d'un superlatif dévalorisant renforcé par la répétition de l'adjectif qualificatif dépréciatif : « Eres fea más fea que el cadáver de tu madre » (36 min 33 s). Le travestissement vocal ne se muselle pas à ces modalités comme le laisse transparaître un ton enfantin choisi partiellement avant de se transformer à nouveau en un timbre de voix plus grave et insultant : « ¡ Imbécil ! » (37 min 14 s). La déchéance est annoncée physiquement par les tremblements qui la traversent avant de téléphoner à nouveau. La confirmation d'une dépravation de la chair se confirme par la difficulté progressive de formuler des phrases qui deviennent uniquement des mots prononcés syllabiquement tout en étant ponctués de longs silences en s'achevant sur le verbe « Necesito » (42 min 01 s) avant son agonie. Cependant, la deuxième partie du long métrage contraste avec cette déchéance organique en faisant ressortir la présence d'un mécanisme de défense constitutif de la chair pour lutter contre les agressions intérieures. La capacité du corps pour se maintenir en vie est explicitement mise en évidence par le système vital déployé après l'appel téléphonique reçu pour lui annoncer l'accident de son fils. L'expulsion de la matière organique à l'écran s'inscrit dans une recherche de l'authenticité de la forme qui reprend le sens premier du verbe exprimer d'après Anne Souriau : « [...] presser sur quelque chose pour en faire sortir ce qui se trouvait à l'intérieur³¹. » L'exhibition d'un corps sous l'angle de ses impuretés à travers la déjection qui traduit le mal être de l'activité digestive.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Anne Souriau, « Exprimer », in Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 712.



Figure 118. Ventura Pons, *Morir (o no)*, 1999, 1 h 5 min 19 s.

Les vomissements apparaissent comme la réponse corporelle aux intrusions subies comme forme de résistance de la chair pour lutter contre les maux. L'importance de la purge se reflète par l'usage d'une caméra qui épouse le point de vue de cette dernière en donnant à voir par un plan détaillé les expulsions organiques. La captation de la matérialité du corps appréhendée comme une production en évolution incessante s'étend à d'autres modalités. La bouche peut être également sollicitée pour l'assimilation de drogues comme le laisse supposer la pratique illicite à laquelle s'adonne Pere-Lluc avec son ami Àlex. L'effet euphorisant se remarque par des éclats de rire qui apparaissent peu de temps après la prise de drogues. Après un repas improvisé composé d'une pizza et d'alcool comme le confirment les deux verres encore remplis de vins rouges restés au sol, ils fument avachis sur le canapé ce qui les plonge dans un état second si important qu'ils en perdent la notion temporelle. Cette consommation les propulse dans les bras de Morphée comme le confirme le réveil matinal du protagoniste qui confronté à la lumière du jour reprend peu à peu ses esprits tandis que son collègue de fortune reste encore endormi.

La captation corporelle envisagée à travers le prisme de la sécrétion s'ouvre à d'autres modalités comme en témoigne la représentation de la matière suintante. La perception moite du support organique est révélatrice de la vivacité de la chair qui s'oppose à une entité figée. Ce dynamisme constant est notamment apparent lorsque le cinéaste fait le choix de le saisir au cours de l'effort. Le cinéaste ne masque pas l'apparition de ce phénomène organique lorsque le corps est représenté en pleine activité. L'expression de l'énergie décuplée par José Pérez

Ocaña lors de de sa représentation sur scène qui donne lieu à un strip-tease intégral. Exposé à la lumière des projecteurs de la scène sur laquelle il évolue, c'est un visage dégoulinant de sueur qui est présenté aux spectateurs.



Figure 119. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, 1978, 01 h 14 min 21 s.

Cette représentation insiste sur le caractère paradoxal du phénomène de sudation qui oscille entre une perception valorisante de la matière en révélant le dynamisme de la forme et une considération dépréciative en étant le signe d'une matière sale selon Gilles Raveneau :

La sueur et toutes les sécrétions posent la question des limites du corps, en ce qu'elles sont expulsées de lui et par lui. Elles révèlent la fragilité des frontières et le redéploiement des limites corporelles, entre ce qui est soi et non-soi. Leur statut est ambigu. Elles sont susceptibles de subir des altérations et de se décomposer en passant du dedans au dehors. Les représentations et les sentiments à leur égard se transforment alors. [...] La sueur, par son caractère hybride et polymorphe, signe la perméabilité de la limite. La sueur nous plonge dans l'univers de l'indéterminé, du mélange³².

Cette performance qui pousse le corps dans ses retranchements se reflète à travers un gros plan sur son visage intensifié par le maquillage dégoulinant sur sa peau suintante ce qui

³² Gilles Raveneau, « Suer. Traitements matériels et symboliques de la transpiration », in *Ethnologie française*, 2011, vol. 41, pp. 50-51.

insiste sur la perméabilité de la matière. C'est sur ce visage ruisselant, baigné, dans l'ombre que l'éclairage de la scène sur laquelle il évolue met en lumière cet aspect corporel. La perception d'une chair vivante suintante ne se borne pas à cette activité physique. L'augmentation du rythme cardiaque suscitée par la mobilisation de l'énergie corporelle se remarque à travers la transpiration dégagée qui se discerne lors des ébats sexuels. La nudité des corps enlacés en pleine activité est perceptible par le biais d'une ambiance tamisée produite par la présence d'une musique de jazz et d'un clair-obscur. Le dévoilement d'une matière humide ne se restreint pas à une partie corporelle comme l'illustre la captation corporelle réalisé laissant voir la porosité du support. C'est en cinéaste du corps que Ventura Pons s'inscrit en portant un intérêt tout particulier à une mise en mouvement de manière exacerbée.



Figure 120. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 29 min 08 s.

La stratégie visuelle déployée concourt à révéler la poétique corporelle. Plongé dans l'obscurité de la chambre, l'acte sexuel met la matière dans une cadence élevée comme le souligne le dos mouillé du corps masculin. Ce dernier aspect apparaît comme un trait récurrent de l'écriture ponssienne participe d'une importance conférée aux états corporels. La perception kaléidoscopique des fluides composant le support organique ne se borne pas à la forme liquide comme le met en évidence l'intérêt porté sur les gaz émis. Cet aspect est explicitement mis en évidence dans *Miss Dalí* à deux reprises. Le caractère indomptable fait

son apparition lorsque la figure paternelle laisse échapper une éructation en présence d'un membre de sa famille. Confronté à la réprimande de sa fille, il se défend de cette extériorisation en renversant le rapport de force. Il fait de ce signe corporel un élément révélateur de sa puissance sensible par l'intermédiaire d'un proverbe : « Cosa doliente, fuera del vientre ; Si no quieres temer a la muerte, mea claro y caga fuerte ! » (27 min 30 s). Malgré les apparences d'une enveloppe corporelle abîmée, cet élément bruyant lui permet d'exposer une chair débordante de vitalité. La désacralisation de la représentation corporelle se poursuit par le biais de Luis Buñuel qui, lors de l'écriture du scénario conjointe avec Salvador Dalí est pris d'une flatulence. Fragilisé par cet inconfort, il n'hésite pas à l'évacuer en l'accompagnant de rires. Cette attitude ventée permet de souligner l'énergie mise à contribution par ce dernier pour le développement de l'activité psychique. Par ce détour, le cinéaste étudie en profondeur les régions corporelles les plus délaissées par le septième art. La question de la déviance du corps est perçue comme une mise en forme figurative de l'ensemble des états qui parcourt la chair. C'est la perception d'une forme sans artifice qui s'avère au cœur de l'esthétique du cinéaste, oscillant entre simplification et complexification de la représentation.

3. Une chair à fleur de peau

La dissection des multiples de la chair à travers le bistouri cinématographique qui s'avère être au cœur de l'esthétique ponssienne pousse le cinéaste à se détourner d'une représentation idéalisée de la matière. L'organisme est non seulement perçu sous l'angle de la sécrétion mais de l'émanation comme en témoigne l'expérience effectuée par « Nen » dans *Caricies* révélée lors de son échange avec « Home Gran ». Ce dernier n'hésite pas à mentionner fièrement l'expérience entreprise avec l'un de ses camarades en ne se lavant pendant plusieurs jours. En ce sens, le corps est exploré dans ses moindres détails en repoussant les limites de la matière dans son activité organique comme le postule l'odeur dégagée. De ce fait, de l'essence même du corps n'est pas à lire à travers le prisme d'une entité figée en nécessitant une attention quotidienne. La puanteur décrite le pousse à adopter un comportement inverse comme le reflète la répétition successive du temps passer à se laver. Cette démarche organique subversive est amplifiée par une musique hard-rock et une palette chromatique de bleutée lorsque le narrateur et son partenaire mettent un terme à cette révolte corporelle temporaire en se douchant chez un dealer rencontré dans le métro barcelonais : « Allí nos hemos hecho una ducha a mi amigo repelente y yo » (33 min 36 s). Le

renversement du caractère obsessionnel du corps à éprouver la matière olfactivement dans le champ d'odeurs agréables se confirme lors de la scène suivante. La réintégration du domicile familial le conduit à appliquer immédiatement l'apprentissage expérimenté. En ce sens, l'initiation aux parfums délicats l'incite à prendre un bain dont le plaisir ressenti se remarque d'un point de vue auditif dans la mesure où ce moment d'intimité est sublimé par une musique intradiégétique rythmée. Le pouvoir sensoriel activé à travers la perception d'odeurs agréables confirme l'idée que l'on n'attire pas « des mouches avec du vinaigre » ou si nous reprenons l'expression en langue espagnole : « más moscas se cogen con miel que con hiel » ce qui insiste sur son caractère fondamental. Si nous revenons plus précisément sur la traduction espagnole, il est à signaler que le substantif masculin choisi concourt à insister sur l'attrance éprouvée. Cette analogie s'explique par la dimension mythique de la notion envisagée comme les larmes des divinités antiques du dieu solaire égyptien Ré et gréco-latines comme l'illustrent les propos de Pline l'Ancien : « Le miel tombe du ciel surtout au lever des astres, lorsque Sirius brille de tout son éclat, et que les Pléiades se lèvent, au moment où surgit l'aurore. Alors on trouve, à l'aube, les feuilles des arbres baignées d'une rosée de miel³³. »

Cet élément est d'autant plus appuyé par le cinéaste que c'est par la senteur suave émise par les produits utilisés dans la baignoire que le père décide de le rejoindre dans cet espace étriqué. Cette préoccupation attribuée à cette typologie d'odeurs est au cœur du processus communicationnelle comme le postule le père de « Nen » jouant également le rôle de l'amant de « Noia », invoque cette raison pour mettre un terme à son adultère. La répulsion provoquée par les effluves incommodes émises par sa partenaire sont à l'origine de leur séparation. Le mépris de la matière féminine s'exprime par l'énonciation d'un discours familier comme le souligne l'emploi d'adjectifs qualificatifs dépréciatifs pour évoquer la partie intime féminine : « El olor de tu coño » (46 min 50 s), « De tu coño por supuesto. Te apesta » (48 min 01 s). L'insistance du cinéaste sur les zones peu reluisantes de la chair aspire à dévoiler le caractère évolutif permanent de la chair. L'expérience sensorielle de la saleté est au cœur de l'écriture ponssienne.

II. Une matière sensorielle en constante productivité

³³ Pline l'Ancien, *Histoire de la nature* (trad. Danielle Sonnier), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994, p. 180.

L'écriture monstrueuse de la chair pousse Ventura Pons à s'interroger sur la spécificité du corps par rapport aux autres espèces vivantes. L'intérêt porté à la part d'humanité constitutive de la forme nous amène à nous interroger sur les liens entretenus avec l'existence animale. Tous deux partagent le référent sensoriel comme l'a récemment reconnu le code civil français³⁴ en accordant une dimension sensible à l'espèce animale.

La sensorialité partagée qui donne à la matière un caractère perméable apparaît dans sa constitution même. Constituée d'une membrane, la peau témoigne de cette sensibilité exacerbée en étant la première zone de contact avec le dehors. Le dépassement de cette opposition s'inscrit dans la lignée des théories de l'évolution dont l'un de ses principaux représentants, Charles Darwin défend l'idée que « [...] l'homme descend d'un mammifère velu, pourvu d'une queue et d'oreilles pointues, qui probablement vivait sur les arbres, et habitait l'ancien monde³⁵. » La revendication de cette caractéristique se détourne d'une image idéalisée de la chair. La perception d'une chair volatile se remarque anatomiquement dans la mesure où elle est présente de nombreux orifices qui sont révélateurs d'une surface double aussi bien intérieure qu'extérieure ce qui insiste sur la puissance sensorielle. Parmi les ouvertures sur le monde force est de constater que chaque « entre-deux » instaure un langage spécifique ce qui dote la matière d'une forte sensibilité. La fonction sensorielle est activée non seulement par les yeux qui concourent à établir un discours d'ordre visuel mais également par les oreilles en participant d'une mise en relation auditive au monde auxquels s'ajoute la bouche à l'origine de la communication verbale. Parallèlement à ces organes, une autre zone de contact de béance distincte selon le genre de l'espèce humaine concourt au fonctionnement de la chair. Parallèlement à cette dimension organique, ils s'avèrent être des canalisateurs de l'appareil psychique en garantissant l'extériorisation des tensions qui débordent perpétuellement de la matière. L'exposition d'une jouissance exubérante ou d'une douleur extrême se confirme lorsque le cinéaste nous dévoile les dessous de l'existence de cette matière qui par essence, se compose de cinq sens externes. Vouloir traiter du territoire pulsionnel nous amène à nous intéresser au champ psychanalytique. La gouvernance des sens

³⁴ Loi n. 2015-177, 16 février 2015 relative à la modernisation et à la simplification du droit et des procédures dans les domaines de la justice et des affaires intérieures : « Art. 515-14. - Les animaux sont des êtres vivants doués de sensibilité. Sous réserve des lois qui les protègent, les animaux sont soumis au régime des biens. » [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2015/2/16/2015-177/jo/article_2, [page consultée le 11/09/2017].

³⁵ Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, (trad. Edmond Barbier), Paris, Éditions Reinwald, 1891, [en ligne] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201302b/f2.double>, [page consultée le 11/08/2017].

dans la modulation organique de la forme est à rapprocher de la pensée freudienne Dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, le terme d'instinct propre à l'animal se distingue de celui de pulsion comme l'a diffusée la traduction allemande de « Trieb ». La première notion concerne un aspect qui se relève d'ordre strictement organique tandis que le second terme est caractéristique de l'essence humaine :

“ Instinct ” évoque une motion biologiquement programmée et phylogénétiquement déterminée, la pulsion par contre est à la limite du somatique et du psychique, et échappe donc en partie au biologique. Néanmoins, la pulsion évoque généralement le principe d'animalité dans le corps libidinal³⁶.

La pulsion issue du latin *pellere* qui signifie « pousser » résulte d'une dynamique de la chair « Le caractère “ poussant ” est une propriété générale des pulsions et même l'essence de celles-ci³⁷ » en s'organisant sur quatre aspects qui dépendent de son but : « [...] la satisfaction qui ne peut être obtenue qu'en supprimant l'état d'excitation³⁸ ». Cet élément traduit une excitation interne qui se situe dans le somatique. La dissipation de cette tension est garantie par un moyen identifié comme l'objet par lequel résulte l'action « [...] ce en quoi ou par quoi la pulsion peut atteindre son but³⁹ » qui provient d'une source définie comme « [...] le processus somatique qui est localisé dans un organe ou une partie du corps.⁴⁰ » S'attacher au territoire pulsionnel concourt à explorer en profondeur l'interaction entre l'aspect somatique et psychique de l'être humain⁴¹. La pulsion est explorée dans sa complexité ce qui nous amène à nous interroger sur la notion de fantasme qui s'articule dans la théorie freudienne à travers l'étude de malades névrosés sur deux variations en tant que :

[...] fait réel et réélaboration fantasmatique. D'un côté, la contradiction fantasme /réalité et, de l'autre, l'implication fantasme /sexualité [...] le fantasme est toujours second, c'est-à-dire qu'il est toujours une production dérivée de phénomènes de deux ordres : des souvenirs réels et des pulsions. En d'autres termes, c'est l'état des désirs infantiles que Freud découvre en 1897, et les fantasmes d'attaque sexuelle racontés par l'adulte névrotique sont un produit défensif dérivé du souvenir de l'expérience de désir réellement vécue. Pour occulter ses pulsions actives, le sujet construit un fantasme selon lequel il souffre de façon passive de

³⁶ Simone Korff-Sausse, « Les Identifications animales dans la clinique et l'art », in *Le Carnet Psy*, n.140, 2009, p. 29.

³⁷ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, (trad. Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Folio/ essais », 2009, p. 18.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁴⁰ *Ibid.* p. 19.

⁴¹ André Green, « Pulsion » : « Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme mesure de l'exigence de travail qui est imposé au psychique en conséquence de sa liaison au corporel », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pulsion/>, [page consultée le 10/ 02/ 2018].

l'attaque de l'adulte qu'il a désiré auparavant⁴².

Dans la perspective freudienne l'activité fantasmée résulte d'une réappropriation d'une expérience préalable qui s'expliquerait historiquement. Même si l'origine des fantasmes fait l'objet d'une critique profonde. Fortement contesté comme en témoigne la reconfiguration proposée, Mélanie Klein soutient l'idée d'une primauté accordée à l'inconscient dans la constitution des fantasmes. Par la suite Jacques Lacan se met à distance de cette approche en appréhendant dans la lignée de la pensée structuraliste le fantasme sous la forme d'un langage par l'énonciation d'un mathème pour en révéler toute sa symbolique selon Hervé Bentata⁴³. Loin de faire l'unanimité, force est de constater que tous les théoriciens s'accordent à faire de l'activité fantasme l'un des ressorts fondamentaux de l'activité humaine. C'est sur cette importance que Ventura Pons s'appuie pour donner à voir des matières en perpétuel dynamisme en s'éloignant d'une représentation figée de la matière. L'enjeu de la perception corporelle proposé par le cinéaste se fonde sur le devenir de cette énergie en constante dynamique. L'intérêt porté sur le devenir de la pulsion s'inscrit dans l'idée freudienne qui différencie la phase fantasmée de son expression : « [...] l'expérience du fantasme n'est pas tout à fait la même chose que le fantasme tout court⁴⁴. » Les projections fantasmées présentées sont dévoilées en tant que telles en apparaissant dans l'univers psychique. En cinéaste du corps, Ventura Pons ne se réduit pas à une représentation d'une dimension strictement mentale de cette activité à travers l'extériorisation de cette énergie qui passe de l'expression fantasmée à celle d'action pulsionnelle. En ce sens, l'approche du corps par le réalisateur catalan se détache d'une représentation figée et totalisante de la forme corporelle en l'appréhendant en tant que matière mouvante soumise au théâtre pulsionnel. Parmi la variété des formes que recouvre ce champ, en nous appuyant sur la quatrième théorie énoncée par Freud à partir de 1920 nous étudierons celles qui correspondent aux pulsions libidinales c'est-à-dire celles qui sont liées au développement vital de l'organisme avant de nous concentrer sur celles qui se détournent des pulsions partielles en provoquant la dissolution de la matière.

⁴² Carlos Maffi, « Fantasme, psychanalyse », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasme-psychanalyse/>, [page consultée le 03/07/2017].

⁴³ « Avec le séminaire *L'Acte psychanalytique*, Lacan reprend le fantasme comme « un montage grammatical où s'ordonne suivant divers renversements le destin de la pulsion à telle enseigne qu'il n'y a pas d'autre façon de faire fonctionner le je dans sa relation au monde qu'à la faire passer par cette structure grammaticale, mais aussi que le sujet, en tant que je, est exclu du fantasme, comme il se voit dans un enfant est battu où le sujet n'apparaît comme sujet battu que dans la seconde phase, et cette seconde phase est une reconstruction signifiante de l'interprétation. » Hervé Bentata, « Dérive d'un fantasme de Freud à Lacan », in *La Revue lacanienne*, 2012, n. 12, p. 42.

⁴⁴ Françoise Samson, « Du fantasme à la pulsion vers un lien d'école », in *Essaim*, 2004, n.12, p.106.

1. Du fantasme...

L'analyse des fantasmes appréhendés comme le résultat de « rêveries conscientes⁴⁵ » est exploré dans sa multitude de formes. L'attachement à ce panel de productions imaginaires plus ou moins conscientes traduisent l'intention du sujet de retrouver les premières manifestations de jouissance obtenues dans la satisfaction des nécessités organiques. Toutefois, restreindre l'entendement du terme à celui de la récupération d'une expérience vécue serait limitée son rôle dans la mesure où les fantasmes s'avèrent être l'écrin du plaisir constante apparition. De ce fait, la construction circulaire permet de relier cette production imagée à la libido d'après Michèle Perron-Borelli :

Les fantasmes constituent par excellence les médiateurs entre l'ordre pulsionnel, c'est-à-dire tout ce qui est ancré dans les fonctions biologiques du corps et dans les instincts fondamentaux, et l'ordre du désir impliquant toute la complexité du psychisme humain. C'est dire qu'ils ne peuvent se constituer qu'en intégrant tous les processus de symbolisation propres à l'« humanisation ». C'est ce qui les rend aptes à être saisis par la pensée consciente et à être communiqués par la parole⁴⁶.

La convocation du rêve permet de révéler la spécificité de la matière qui n'est gouvernée que par ses pulsions comme s'est employée à le révéler la théorie freudienne à travers la notion de refoulement. Si le sujet restreint ses désirs dans son activité consciente, cette oppression n'est que relative dans la mesure où elle se répercute dans l'inconscient. Le rêve permet à l'individu d'accomplir corporellement ses désirs par le biais du canal psychique. La représentation mentale réalisée permet de combler le manque dans l'existence consciente. Cet usage salvateur de la chair par la mobilisation du référent onirique est notamment mis en action par Anita dans *Anita no perd el tren*. À la manière de Don Quichotte présenté dans l'univers conscient comme un personnage empreint de folie suite à la lecture excessive de romans chevaleresques, Anita par la transposition permanente de fragments filmiques garantit son existence dans le monde réel en apparaissant comme des : « des fictions protectrices⁴⁷. » C'est par la confusion du territoire onirique et réel qu'elle n'a cessé de surmonter les obstacles tout au long de son existence. La convocation des fantasmes se présente sous la forme de rêveries qui, tout comme le rêve produit au cours l'activité

⁴⁵ Michèle Perron-Borelli, *Les Fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 5.

⁴⁶ *Ibid.*, p.6.

⁴⁷ Sigmund Freud, *La Naissance de la psychanalyse* (trad. Anne Bertran), Paris, Presses Universitaires de France, 1956, pp. 173-174.

inconsciente provoquent le même effet selon la pensée freudienne :

Comme les rêves, elles sont des accomplissements de souhaits ; comme les rêves, elles se basent pour une bonne part sur des impressions d'expériences vécues infantiles ; comme les rêves, elles jouissent d'un certain relâchement de la censure pour ce qui est de leurs créations⁴⁸.

C'est le dévoilement de cette représentation sous la forme d'un monologue intérieur qui est porté à l'écran dans la filmographie ponssienne. Le rêve est invoqué par cette dernière à travers une multiplicité de formes. Dans l'activité consciente, il sert d'échappatoire pour surmonter l'épreuve de la solitude. L'évasion suscitée par la dimension onirique est activée dans son rapport au corps masculin tant désiré. Cette jouissance apportée est confirmée lorsqu'un jeune homme lui demande de l'aide dans un supermarché. Le secours donné se transforme en un fantasme qui donne à voir les deux personnages en train de faire les courses conjointement. L'emprise du rêve sur la réalité se reflète dans la construction hyperbolique de la scène imaginée comme l'illustre la présence du jeune homme qui accentue l'effet en balançant ses jambes à l'extérieur du chariot tel un enfant poussé par Anita. Le besoin initial formulé par le jeune homme envers cette chair vieillie tramerait une relation maternelle qui est reconfigurée en relation amoureuse. La construction d'un désir imagée est intensifiée par la considération du corps masculin comme un produit de consommation en figurant parmi les autres articles du chariot.



⁴⁸ Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve. Œuvres complètes psychanalyse (1899-1900)*, (trad. Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, François Robert), vol. 4, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 543.

Malgré la restriction des procédés techniques utilisés pour évoquer cette projection fantasmée, le décalage avec la situation produite est appuyée par les commentaires en off d'Anita « ¿ También yo podría haberlo metido en el carrito y llevármelo a casa. Cómo iba a buscar una anecdota tan fabulosa para los nietos ? El abuelo y yo nos conocimos al super. Pero no lo hice. Quizás me perdí un novio tierno » (34 min 27 s). Le rêve s'avère être un rempart contre la déchéance organique du corps comme en témoigne la relation fantasmée avec Antonio. C'est par le prisme de sa présence fantasmagorique à travers le prisme d'une forme monstrueuse qu'Anita s'émancipe de son tourment de solitude au cours de son sommeil. Le scénario tramé permet de combler l'insatisfaction de la relation construite uniquement sur un rapport sexuel avec Antonio est amplifiée par une musique au violon. Cet usage fantasmagorique nocturne confirmée par le son in du rythme cadencé de son réveil situé sur sa table de chevet est convoqué explicitement à travers l'apparition successive en fondu du corps d'Anita puis d'Antonio sur le lit nuptial. Le désir d'une relation amoureuse est attesté par une nouvelle projection en fondu qui donne à voir le corps d'Anita dans les bras de cette chair désirée. Le bonheur imaginé est confirmé par un regard caméra à travers lequel elle arbore un sourire qui traduit sa joie. Ce moment de plaisir se prolonge par une représentation d'instant partagés à deux comme l'illustrent deux épisodes. Le premier épisode se présente sous la forme d'un jeu instauré dans la baignoire. Devant cette chair nue, elle modifie la fonction de la brosse de bain initialement conçue pour se laver en l'introduisant dans son entrejambe afin de lui activer la libido. L'illusion de cette relation se poursuit par une scène plus érotique dans la cuisine provoquée par l'ouverture d'une bouteille de champagne qui présente une dimension phallique par sa forme allongée et le liquide contenu. L'effervescence du liquide lors de son ouverture fait écho au phallus. Le plaisir de sa présence est signalé par les rapports charnels improvisés sur la table de la cuisine comme l'attestent les rires formulés suite à la consommation d'une bouteille de champagne. La fin de la rêverie est signalée par l'intermédiaire du son in du réveil positionné sur la table de chevet d'Anita et plus particulièrement lorsque le cinéaste les filme endormis sur le lit. Le retour à la réalité s'effectue progressivement par l'effacement en fondu du mirage de la chair masculine. La rêverie est d'autant plus confirmée par le réveil d'Anita qui masque la douleur ressentie par l'absence de l'objet de son désir par la non consommation du champagne prévu pour être partagé avec ce dernier : « El champán sigue en la nevera » (58 min 45 s). La précision apportée à propos de la conservation de la bouteille de champagne intacte dans le frigo traduit métaphoriquement la situation de latence du désir charnel attendu. Cette image symbolise le

plaisir qui se maintient dans l'activité psychique. L'assimilation de l'objet de son désir avec celui de la bouteille de champagne exprime l'envie de ce corps d'âge mûr de consommer ce corps masculin plus juvénile. La production consciente de ces projections imaginaires atteint son paroxysme lors de la séquence finale du long métrage. Cette figure quichottesque se livre à une dernière construction imagée empreinte de septième art en s'appropriant une célèbre scène de *La Reine Christine* de Rouben Mamoulian pour un instant en devenant à l'image du titre du film une figure prestigieuse non seulement socialement mais affectivement aux yeux de son prince charmant. Cette réappropriation qui passant par une mise en chair lui permet de surmonter l'épreuve de la célébration seule de son anniversaire.

2. ... aux pulsions

La cartographie pulsionnelle ponssienne est vertébrée autour de la notion de libido. L'énergie vitale apparaît comme le moteur des désirs de la chair telle que l'envisage l'analyse freudienne à travers la dénomination de pulsions partielles en figurant pour la première fois dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*. La relativité de la pulsion s'explique par la mobilisation d'une partie corporelle spécifique qui est amenée à se transformer en une pulsion fédérant l'ensemble de la chair. La perception dans les tréfonds du corps amène le cinéaste à redéfinir constamment les frontières de cette surface dynamique. Dans cette perspective, l'introspection entreprise s'articule autour de deux sous-catégories « [...] des pulsions du moi ou d'auto-conservation et celui des pulsions sexuelles⁴⁹ » que nous allons étudier successivement.

Si nous reprenons le premier aspect pulsionnel envisagé, nous remarquons que cette typologie existentielle de la matière est explorée en profondeur par le réalisateur catalan à travers l'exaltation de la dimension scatologique de la matière dont « Home Vell » donne corps et voix dans *Carícies*. La projection à l'écran d'une chair puante à la limite du pourrissement s'inscrit dans cette approche substantielle du corps. L'appel poétique à la scatologie du vieillard semble tramer une poétique de la régression mais qui en réalité participe d'une réflexion sur la modulation de la forme. Malgré l'insistance de sa sœur de le sortir de cette situation précaire en intégrant une maison de retraite, ce dernier s'y oppose en revendiquant sa « basse » condition marginale ce qui n'est pas sans rappeler la cinquième

⁴⁹ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, op. cit. p. 21.

œuvre du recueil des *Fables* de Jean de la Fontaine. À l'image de ces deux personnages animaliers, la vieille femme s'apparente au chien bien loti mais soumise à des contraintes en devant impérativement rentrer pour vingt-deux heures tandis que son frère incarne le loup prêt à tout pour sa liberté ancrée dans cette séquence dans un univers proprement urbain. Cette revendication se détache d'une perception idéalisée du corps en apparaissant à travers le référent scatologique. L'exhibition de la saleté organique apparaît comme un trait récurrent dans l'écriture cinématographique de Ventura Pons comme le révèle la répétition d'expressions vulgaires : « ¡ No me cortéis el pelo ! ¡ Quiero estar aquí ! ¡ No me limpiéis la caca ! ¡ No me lavéis ! ¡ No me tire el pelo ! ¡ La caca me agarra ! La caca seca » (25 min 33 s). Cette opposition n'est pas sans rappeler la position du loup décrite dans la cinquième œuvre du recueil des *Fables* de Jean de la Fontaine qui se refuse à perdre sa liberté au nom d'une stabilité :

Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor⁵⁰.

La répulsion provoquée par l'exacerbation de l'organicité du corps qui est renforcée par le caractère outrancier de la forme projeté entre en résonance avec une perspective *trash*. Terme introduit initialement pour qualifier des films aux budgets limités selon Pauline Kael⁵¹, nous nous référons à son deuxième sens qui correspond à une esthétique fondée sur la démesure comme le suggère notamment l'œuvre entreprise dans les années 1970 de John Waters⁵². Le trash rassemble l'ensemble des caractéristiques qui se trouvent rejetées. De ce fait, la mise en spectacle des impuretés, c'est-à-dire de l'intériorité constitutive de la matière est renforcée par la tournure mélodramatique adoptée par le cinéaste. La dimension hyperbolique de la forme intensifie la charge dramatique qui parcourt la chair. L'exposition d'une autonomie du support passe par l'exhibition de sa matérialité ce qui se détourne de toute intellectualisation de la chair. En prônant la matérialité du corps, Ventura Pons va à contre-courant d'une idéalisation. C'est par la monstruosité de la forme que le cinéaste redonne une dimension physique qui s'éloigne d'une perception purement haptique transmis par le langage cinématographique mais s'intègre dans une perception moderne de l'approche corporelle : « on ne coupe pas l'homme de son corps, comme l'envisage couramment le sens

⁵⁰ Jean De La Fontaine, *Œuvres : sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », (1694) 1995, p. 479.

⁵¹ Voir Pauline Kael, « Trash, art and the movies », in *Harper's*, 1969, pp. 65-83.

⁵² *Pink flamingos* (1972), *Female trouble* (1974) *Desperate living* (1977).

commun occidental⁵³. » L'exhibition proposée ne vise pas à mettre en lumière l'incarnation du corps par un acteur mais la dimension organique. Le corps montré s'inscrit dans la continuité de la dimension hors-norme que suppose le corps monstrueux en exposant des aspects hors-normes envers les schémas habituels. Cette représentation du corps poussé à l'extrême se fait ressentir corporellement dans la mesure où il est confronté au manque de ressources d'ordre primaire qui se relèvent indispensables au bon fonctionnement de l'organisme. La mise en péril de l'organicité de la forme jusqu'à la lisière de sa dissolution le pousse à une substantiation relative de : « [...] celui qui connaît épisodiquement la faim, les carences alimentaires⁵⁴. » La nécessité de survivre le pousse à explorer les ordures en quête de produits en putréfaction. De son métier de cuisinier, il ne lui reste plus aucune trace comme le manifeste le dîner constitué uniquement de protéines en état de décomposition. Victime de l'adultère de sa femme avec sa sœur, la découverte par surprise d'une boîte de conserve dans les poubelles traduit métaphoriquement sa situation de dépérissement amplifiée par le décompte minutieux du nombre de sardines teinté d'une pointe d'humour noir : « Una sardina. Tres sardinas. » (25 min 54 s). Le décalage opéré provient de la joie suscitée devant la trouvaille d'une matière dégradée qui ne peut être consommée. La manifestation hyperbolique du bonheur éprouvée renvoie à la situation miséreuse dans laquelle se trouve ce corps en déchéance.

⁵³ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, op. cit., p. 34.

⁵⁴ Patrick Gaboriau, « SDF », in Bernard Andrieu, Gilles Boetsch, in *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 297.



Figure 122. Ventura Pons, *Caricies*, 1997, 26 min 02 s.

À l'image de son existence antérieure, la satisfaction initiale confirmée par la répétition du substantif alimentaire sous la forme d'un diminutif qui confirme la joie éprouvée : « ¡ Sardinita ! ¡ Sardinita ! ¡ Bonita ! » (26 min 02 s) et la mise en évidence de sa trouvaille corporellement en assimilant faisant de la chair pourrie un produit de luxure, n'est que provisoire en laissant place au dégoût. Le contact gustatif de cette matière périmée saisie à même le corps par l'intermédiaire de ses doigts s'avère insatisfaisant. L'écœurement provoqué se remarque dans le lancer effectué pour l'éloigner de son organisme. Néanmoins, cette répulsion n'est que de courte durée. La nécessité organique le contraint à l'absorption d'une autre forme protéine, un poulet rôti qui matérialise métaphoriquement sa situation. Tout comme cette volaille grillée, il a été « cuit » par un agent extérieur qui l'a marqué aussi bien corporellement que psychiquement. Malgré l'insistance de la part de sa sœur d'intégrer la maison de retraite dans laquelle elle réside, il s'obstine à mener une existence volatile.

L'exploration de la survie du corps par le prisme de l'image poissonnière se manifeste également dès le début du long métrage d'*Anita no perd el tren*. Bouleversée par l'annonce de son licenciement, Anita plonge dans un état dépressif qui se répercute corporellement.



Figure 123. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 1999, 17 min 30 s.

Le manque d'énergie est alimenté par une consommation limitée de denrées comme l'illustre particulièrement le plan détaillé sur une boîte de sardines ouverte pour l'un de ses repas. Le sentiment de mal être réside tant dans la composition que dans la modalité d'absorption. La modalité de conservation témoigne d'une perte de vitalité de la chair en transcrivant le maintien d'un état végétatif. L'inertie corporelle est accentuée par la consommation dans cet espace confiné en aluminium qui concourt à la perte de saveur pour garantir une conservation maximale. La mise à distance soulignée par l'image poissonnière n'est pas sans rappeler le poème parodique des « Sardines à l'huile » publié dans le célèbre recueil de Georges Fourest *La Négresse blonde* (1909) pour se mettre à distance du mouvement hégémonique du Parnasse :

La déviation de la poétique parnassienne se traduit par une poétique de l'incongru, par la constitution ostentatoire de l'objet trivial et du symbole bas en signes poétiques, par l'entrée de l'objet muet dans le champ du langage à l'image du poisson. « Sardines à l'huile » de Georges Fourest dans *La Négresse blonde* (1909) (« Dans leur cercueil de fer blanc, plein d'huile au puant relent »), [...] L'humour parodique naît du contraste entre l'élaboration du signifiant et la trivialité du signifié⁵⁵.

L'intitulée même de cet écrit poétique renvoie explicitement au *Cid* de Pierre de Corneille : « la parodie témoigne la plupart du temps d'un hommage à son modèle. Georges

⁵⁵ Franck Évrard, *L'Humour*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires », 1996, p. 73.

Fourest intitulait significativement “ Carnaval de chefs-d'œuvre ” ses parodies de Phèdre, Iphigénie, etc. (*La Nègresse blonde*, 1909)⁵⁶. » De la même façon que ce dernier, ce dramaturge propose une réécriture d'un aspect marquant de la culture espagnole, en reprenant à son compte la figure héroïque sous forme de tragédie le célèbre chevalier espagnol, Rodrigo, Díaz de Vivar : « [...] poète [qui] éprouvait non de l'horreur mais de la sympathie sans laquelle il n'est guère concevable que le mouvement de certaines scènes des *Moçedades del Cid* ait été imité d'aussi près⁵⁷. » La récurrence de la perception critique de l'effet de réel façonné par cette forme poissonnière est confirmé par les *Sardines à huile* qui est l'intitulée de l'un des carnets de notes d'Eduardo Arroyo, l'un des initiateurs de la Figuration narrative, comme en témoigne l'hommage rendu par la fondation Marguerite et Aimé Maeght à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire⁵⁸. À l'image de cette artiste engagée, Ventura Pons se sert dans le pouvoir démystificateur de l'humour à travers la chair animale pour représenter le corps. L'exploration du vivier pulsionnel ne se borne à cette perception organique en s'ouvrant au champ de la sexualité comme nous allons le mettre en évidence.

Si le cinéma ponssien semble transgressif c'est en raison du déplacement esthétique qu'il opère en faisant du territoire pulsionnel l'élément organisateur de la chair. De la nécessité biologique, ce dernier porte une attention particulière à celles qui se relèvent d'ordre sexuel. En ce sens, il s'agit d'un terreau protéiforme variable en fonction de l'environnement ce qui s'explique par la diffusion de la notion sous l'angle de la pluralité. Le ressort pulsionnel n'est pas envisagé sur le plan de la singularité :

[...] elles [les pulsions sexuelles] sont nombreuses, issues de sources organiques multiples, elles se manifestent d'abord indépendamment les unes des autres et ne sont rassemblées en une synthèse plus ou moins complètes tardivement. Le but est que chacune d'elles poursuit est l'obtention du *plaisir d'organe*⁵⁹.

L'analyse du support proposé reprend la conception freudienne des pulsions en les envisageant comme le moteur de l'existence humaine. La constitution du Moi identifié par Freud passe nécessairement par le développement de la libido qui contrairement à l'idée préconçue n'apparaît pas au cours de la puberté mais prend forme dès la naissance selon le

⁵⁶ Daniel Sangsue, « Parodie, Littérature », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/parodie-litterature/>, [page consultée le 23/ 05/ 2018].

⁵⁷ Liliane Picciola, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17, 128 », 2002, p. 191.

⁵⁸ Fondation Marguerite, Aimé Maeght, « Dans le respect des traditions 01/07-19/11 2017 », in *Fondation Marguerite, Aime Maeght*, [en ligne] URL : <https://www.fondation-maeght.com/fr/exposition/212/eduardo-arroyo>, [page consultée le 12/09/2017].

⁵⁹ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, op. cit. p. 23.

psychanalyste. Il identifie deux formes de libido en dissociant le narcissisme des pulsions sexuelles. La période de l'enfance est marquée par la phase auto-érotique dont le but réside dans la satisfaction de manière fragmentée d'une zone érogène avant de laisser place à d'autres stades. L'importance octroyée aux envies de la chair conduit Ventura Pons à révéler le caractère insaisissable de la forme. L'écoute du désir découle d'une mise en scène des fantasmes qui traversent continuellement le corps. Même s'ils sont le fruit d'une représentation initiale, ils sont à la différence du rêve, ils s'expriment au-delà de l'activité psychique en mobilisant la dimension organique de la chair. C'est sur cette considération freudienne que le corps ponssien remet en question la perception traditionnelle de la chair en ne concevant pas la matière comme une entité figée. En ce sens, il renoue avec la conception de la forme envisagée lors de la période infantile qui se caractérise par une importance fondamentale octroyée aux pulsions. Le nourrisson est défini comme un :

[...] être polymorphe, c'est-à-dire qu'il cherche son plaisir dans toutes les directions possibles, sans être arrêté par des considérations morales, et en tenant compte des seules sensations ressenties (chacun restant isolée, partielle), plutôt que de la personne de l'autre⁶⁰.

En prenant pour point de départ cette conception, il redéfinit les frontières de la matière en ouvrant le champ des possibles : « Tout être animé – notre propre corps, celui d'autrui ou de tout être vivant dans l'une ou l'autre de ses parties -mais également tout être inanimé- les “ choses ” ou les idées-peuvent servir d’“ objet ” à la pulsion sexuelle⁶¹. » La mise en lumière du ressort pulsionnel concourt non seulement à la dissociation de la forme animale mais de révéler le caractère intangible de la chair humaine :

À la différence de l'instinct sexuel des animaux, qui n'est généralement activé que de manière intermittente dans le seul but d'assurer la survie de l'espèce par la procréation, la pulsion sexuelle humaine est supposée exercer une poussée constante⁶².

La sensorialité s'avère être au service de la révélation du territoire pulsionnel. L'activation des cinq sens répond non seulement à un besoin strictement organique mais fonctionne sur le plan de la libéralisation corporelle. Cette reconfiguration corporelle fondée sur l'écoute de l'approche sensible nous donne à voir un corps morcelé en perpétuelle construction en mobilisant le goût, la vue, l'odorat, l'ouïe et toucher. Le croisement entre le sens gustatif et le corps témoigne de la métamorphose constante de la forme. Ventura Pons associe le désir sexuel à la gastronomie en faisant du corps de l'autre un aliment potentiel.

⁶⁰ Dominique Bourdin, *La Psychanalyse de Freud à aujourd'hui : histoire, concepts, pratiques*, Paris, Éditions Bréal, 2007, p. 37.

⁶¹ Pierre Sullivan, *Introduction à la psychopathologie de l'adolescent. : Approche psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. : « Psycho sup », 2012, p. 66.

⁶² *Ibid.*

L'appétit dévorant pour le corps prend une variété de forme qui témoigne de sa vivacité. Croquer la matière à pleine dent tel est le but atteint par nombre de personnages.

Le cinéaste mobilise ce référent dans son sens premier ainsi que le révèle l'activité sexuelle de Pere-Lluc. La confusion opérée entre la matière organique du corps et l'alimentation apparaît comme l'un des axes récurrents comme en témoigne la première séquence qui rapproche une féministe aux idées radicales du protagoniste. Opposée à la pratique conventionnelle hétérosexuelle de la pénétration, elle éveille le désir en trempant son doigt dans la substance blanche semi-liquide du yaourt qui n'est pas sans rappeler la consistance issue de l'appareil féminin dans sa bouche avant de l'introduire dans celle du protagoniste.



Figure 124. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2006, 15 min 58 s.

Par cette mise en tension des corps, l'intérêt pour les lèvres vaginales est substitué par une dimension proprement buccale. Cet acte renvoie à la première manifestation de la sexualité si nous reprenons l'idée freudienne. Le glissement entre désir sexuel et gustatif fait écho au premier contact du nourrisson à sa mère identifiée comme :

[...] la personne chargée des soins (généralement la mère) témoigne à l'enfant des sentiments dérivant de sa propre vie sexuelle, l'embrasse, le berce, le considère, sans aucun doute, comme le substitut d'un objet sexuel complet⁶³.

Au-delà d'un simple jeu érotique instauré avec la bouche, la jeune femme fait appel à

⁶³ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)* ((trad. Fernand Cambon), Paris, Flammarion, coll. « Champ classiques », 2001, p. 133.

cette période prégénitale. Le renvoi à ce premier stade de l'activité sexuelle apparaît clairement à travers le but recherché. Dans cette perspective, le corps masculin porté à l'écran renvoie à la pensée freudienne de la satisfaction narcissique. L'accomplissement d'un désir personnel renvoie à la première étape de la construction de la libido avant que la chair ne déporte la jouissance vers le corps autre :

L'amour provient de la capacité qu'à le moi de satisfaire une partie de ses motions pulsionnelles de façon auto-érotique, par l'obtention du plaisir d'organe. À l'origine, l'amour est narcissique, puis il s'étend aux objets en tant qu'ils sont sources de plaisir [...] Le premier but que nous reconnaissons, c'est incorporer ou dévorer, un type d'amour qui est compatible avec la suppression de l'existence de l'objet dans son individualité et qui peut être qualifié d'ambivalent. Au stade supérieur qu'est l'organisation prégénitale sadique-anale, la tendance vers l'objet apparaît sous la forme d'une poussée à l'emprise, pour laquelle endommager ou détruire l'objet n'entre pas en ligne de compte⁶⁴.

L'expérimentation de ce premier niveau du désir se reflète dans l'entrelacement répété du plaisir alimentaire et sexuel. La récupération de la figure maternelle à des fins sexuelles ne se borne pas à cette unique expérience. Cette projection de la forme réactive le mode organisationnel originaire de la libido dans la pratique sexuelle orchestrée par la suite par Pere-Lluc en brouillant les frontières entre plaisir gustatif et sexuel. Le mélange de la dimension organique et orgasmique est prolongé par ce dernier en alliant appétit charnel et alimentaire sur cette partie corporelle : « [...] le sein de la femme évoque à la fois la faim et l'amour⁶⁵. » Le rapprochement est d'autant plus explicite qu'il s'adonne à une pratique qui n'est pas sans rappeler le stade buccal.

⁶⁴ Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁵ Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve. Œuvres complètes psychanalyse (1899-1900)*, *op. cit.*, p. 243.



Figure 125. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2006, 16 min 08 s.

L'accomplissement du plaisir de succion est l'une des premières manifestations qui répondent à un besoin fondamental du nourrisson en sollicitant une partie corporelle de l'enfant, en étant au contact par sa bouche du sein de la mère :

La première zone érogène mise en œuvre aux débuts de la vie est évidemment la zone buccale, d'emblée impliquée dans la survie du nouveau-né et dans la relation qui s'instaure entre lui et le monde extérieur. La prévalence évidente de cette zone marque donc tout naturellement les premiers investissements de la pulsion sexuelle⁶⁶.

Cette pratique obsédante se confirme lorsqu'il dépose des beignets autour des seins de l'une de ses partenaires. Cet ajout alimentaire créatif qui n'est pas sans rappeler les portraits à base de fruits et légumes du peintre milanais Arcimboldo et qui dans sa continuité ont influencé le travail artistique du photographe et sculpteur germano-mexicain Klaus Enrique, invite à une redéfinition de la forme initiale de la poitrine féminine. Devant le spectacle de cette métamorphose, il succombe à la tentation en dévorant avec bestialité cette chair sucrée. Le passage du sein nourricier à une dimension plus érotique, c'est-à-dire de la figure maternelle à celle de femme renvoie à une pulsion prégénitale à travers la simulation de l'allaitement au sein. Le mélange de ces deux appétits apparaît comme un trait récurrent. La dimension érotique est amplifiée par le choix d'aliments qui incitent à un surcroît érotique comme l'illustre la dégustation d'une banane par Pere-Lluc devant l'une de ses partenaires.

⁶⁶ Michèle Perron-Borelli, *Les Fantômes*, op. cit., p. 89.



Figure 126 Ventura Pons, *Amor idiota*, 2006, 16 min 08 s.

Le triomphe de ce désir s'opère de façon solitaire à l'image du nourrisson tétant le sein de la mère : « [...] la pulsion n'est pas dirigée vers d'autres personnes ; elle se satisfait sur le corps propre, elle est autoérotique, pour le dire avec une dénomination heureuse, introduite par Havelock Ellis⁶⁷. » Malgré la marque corporelle de la jeune femme qui se remarque par les traits tirés de son visage, il n'y prête guère attention en restant focalisé sur l'accomplissement de son bien-être. La dévoration de ce fruit insiste sur la recherche d'un assouvissement propre car la forme allongée du fruit positionnée dans l'axe de son pénis en hauteur ce qui rappelle la puissance phallique du corps masculin. La convocation de l'image de l'ouroboros insiste sur cette activité restreinte à sa propre chair. Par le biais de cette représentation hautement suggestive, Ventura Pons impose sa singularité dans la mesure où cette image métaphorique tout en suggérant ne donne pas à voir clairement l'acte sexuel. L'appropriation du corps féminin et en particulier d'une zone érogène les seins, se transforme en une obsession. Les tétons entourés de crème chantilly confirment la fonction première du sein, soulignent la confusion opérée par le protagoniste entre la fonction sociale de la mère et celle de l'amante en faisant référence à la sécrétion hormonale lui donnant sa forme spécifique : « [...] le sein est arrondi parce qu'il est gonflé de lait⁶⁸. » À nouveau cette

⁶⁷ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, op. cit., pp. 161-162.

⁶⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination*, Paris, Éditions José Corti, 1942, p.142.

opération donne lieu à l'expérimentation d'un désir solitaire qu'il se refuse à partager avec sa partenaire. L'exclusion d'un plaisir partagé est d'autant plus soulignée lorsqu'il s'étouffe de crème chantilly après en avoir déposé sur les tétons de la chair féminine.



Figure 127. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2006, 16 min 23 s.

La convocation de ce liquide fait explicitement référence à la première manifestation charnelle établie qui relie le nourrisson à la mère :

La première activité de l'enfant, et la plus vitale, téter le sein maternel (ou l'un de ses succédanés), ne peut que l'avoir familiarisé avec ce plaisir. Nous dirions que les lèvres de l'enfant se sont comportées comme une zone érogène, et que la stimulation par le flux de lait chaud a sans doute été la cause de cette sensation de plaisir. [...] L'activité sexuelle s'était d'abord sur l'une des fonctions qui servent à conserver la vie, et ne prend son autonomie que plus tard⁶⁹.

Il est révélateur du premier plaisir éprouvé en entremêlant l'appétit organique « Le lait est alors, dans l'ordre de l'expression des réalités liquides, le premier substantif, ou, plus précisément, le premier substantif buccal⁷⁰ » à celui de l'orgasme :

[...] la pulsion sexuelle orale, qui est la plus primitive, a pour source la zone érogène constituée par les lèvres et la cavité buccale ; son but est le plaisir de la succion qui accompagne la tétée (ou encore le suçotement du pouce qui peut y substituer), et l'objet en est la mère qui procure cette première expérience de plaisir à son nourrisson⁷¹.

⁶⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, *op. cit.*, pp. 162-163.

⁷⁰ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination*, *op. cit.*, p. 140.

⁷¹ Michèle Perron-Borelli, *op. cit.*, p. 40.

D'autre part, cette manifestation invite à une dimension plus large de la matière selon Martin Monestier : « La tétée n'est-elle pas le stade inférieur de la morsure, elle-même prémice de la dévoration ?⁷² » Le plaisir apporté par cette partie corporelle ne se limite pas à la satisfaction qui résulte de l'engloutissement de matières comestibles, renforcée par l'assimilation de la nourriture au corps mais par l'acte de dévoration du corps lui-même. La métaphore est mobilisée dans une autre dimension dévorante en répondant aux satisfactions à des victuailles en étant envisagée comme « chair-aliment⁷³. »

Le rapprochement de l'art de la table et celle du lit est d'autant plus manifeste que des expressions linguistiques réunissent les deux aspects en insistant sur le référent buccal. Ne dit-on pas vulgairement planter le cresson pour qualifier la pratique de l'accouplement tel que le relate le poète officiel de François Ier, Clément Marot dans la quatrième balade⁷⁴ ? L'image foisonnante de ce végétal entre en résonance avec d'autres représentations plus spécifiques. Dans *El Perquè de tot plegat*, cette caractéristique récurrente se reflète lorsque le prince charmant transforme son baiser initial apposé sur les lèvres de la princesse plongée dans les bras de Morphée en une pratique sexuelle buccale.



Figure 128. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2011, 1 h 06 min 9 s.

⁷² Martin Monestier, *Cannibales. Histoires et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Document » 2000, p. 164.

⁷³ Dominique Chevé, « Chair », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 71.

⁷⁴ « Tu ne vyz oncq mieulx planter le cresson / Pour le plaisir d'une jeune fillete » in Clément Marot, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard Flammarion », 2007, p. 118.

C'est en goûtant à la corne d'abondance afin de la réveiller « s'adonnant à la gourmandise, brouter le cresson des Propoetides qu'elles cultivaient avec tant d'amour pour border leur jardinet enchanteur⁷⁵ » qu'il fait de cette expression populaire une pratique performative dont l'une des variantes espagnoles reprend également cette métaphore légumière à travers l'emploi du terme de « chocho » selon Michel Bénaben : « [...] la chayotte, variété de courge dont les replis peuvent faire penser au sexe de la femme (nommé aussi bollo, "petit pain")⁷⁶. » La jouissance orificielle de la chair n'apparaît pas comme une spécificité du corps féminin comme le confirme le désir débordant de la jeune femme pour la pratique de la fellation en passant dans le schéma traditionnel de la copulation du stade de préliminaire de l'activité sexuelle au ressort essentiel du rapport. Ce fétichisme prononcé pour cette partie corporelle renvoie à l'identification même de l'adoration de l'objet énoncée par la théorie freudienne :

[...] le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts sexuels (pied, chevelure), ou bien un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (des parties de ses vêtements, lingerie). Ce n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage voit son dieu incarné⁷⁷.

Si nous reprenons l'origine latine du terme « facticius », il convient de remarquer qu'il révèle la dimension artificielle de l'effet de réel projeté. L'objet fétiche permet de combler la sensation de perte du phallus selon le théoricien : « Le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer⁷⁸. » Cette dévotion symbolise le refus du corps d'accepter l'absence du pénis féminin : « Il a conservé la croyance que la femme a un phallus mais il l'a aussi abandonnée⁷⁹. » La perte ressentie mettrait la chair en état d'alerte permanente « L'horreur de la castration s'est érigé un monument en créant ce substitut. [...] Il demeure le signe d'un triomphe sur la menace de castration, et une protection contre cette menace⁸⁰. » Ce désir démesuré s'exprime non seulement visuellement par une saisie de dos du corps féminin en étant focalisé sur l'objet de son fantasme mais verbalement par la répétition incessante du verbe du plaisir suscité par ce partialisme : « Me gusta tu polla. Me gusta tu polla. »

⁷⁵ Pierre Devaux, *Les Dieux verts*, Paris, Éditions de la nouvelle critique, 1943, p. 89.

⁷⁶ Michel Bénaben, « Choco » in *Dictionnaire français-espagnol expressions et locutions*, [en ligne], URL : http://dictionnairefrancaisespagnol.net/dictionnaire_francais_espagnol.pdf, [page consultée le 12/09/2017].

⁷⁷ Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, (trad. Denise Berger), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », p. 133.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁰ *Ibid.*

(01 h 08 min 06 s). L'écartement d'une sexualité génitale conduit au mal être du corps masculin qui se sent dépossédé de sa matérialité : « ¿ Qué manía con la polla. Es la única que gusta de mí ? » (01 h 08 min 23 s). Cette restriction de l'activité sexuelle se manifeste par l'endormissement de cette dernière sur cette zone érogène jusqu'au lendemain matin comme l'indique la représentation effectuée en plongée où apparaît un faisceau lumineux qui renvoie à la lumière du jour.



Figure 129. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2011, 01 h 10 min 23 s.

La restriction libidinale témoigne de la fragilité de la chair qui ne concerne pas un genre corporel particulier ainsi que le postule Sigmund Freud : « [...] l'activité autoérotique des zones érogènes est la même chez les deux sexes⁸¹. » L'aptitude cannibalesque de la matière ne cesse d'être au cœur des fantasmes des corps ponssiens. La représentation de l'activité organique du référent buccal est explorée en profondeur.

La sensualité de l'acte est renforcée par le regard aveugle de ce dernier qui souligne le plaisir éprouvé. L'expression débordante de la voracité envers la chair ne se limite pas non plus aux béances du support comme l'illustre l'obsession incessante du personnage féminin dans *Mil cretins* pour une consommation quantitative du corps masculin. L'appétit sexuel est souligné par la pratique constante de la sexualité et plus particulièrement par des rapprochements qui éveillent la matière par le prisme du référent buccal. En ce sens,

⁸¹ Sigmund Freud, *Trois essais de la théorie sexuelle (1905-1924)*, op. cit., p. 222.

l'activation de la libido procède de la bouche qui ne mobilise pas seulement la langue lors des suctions mais les dents ce qui insiste sur la dimension carnassière de la matière, c'est-à-dire sa propension à la dévoration. L'activité sexuelle abondante de la jeune femme de la séquence ayant pour titre « La Carta » dans *Mil cretins* est clairement exposée lorsqu'elle exprime par des manifestations corporelles son état d'excitation. Le désir sexuel est symbolisé par des simulations de morsures du corps désiré comme le confirme le premier plan effectué sur cette chair en effusion.



Figure 130. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2011, 33 min 22 s.

La volonté de dévorer la chair pousse le cinéaste à s'interroger sur les différentes formes du support. En ce sens, le cinéaste le transforme en puissance créative en donnant à voir le corps dévorant à travers le prisme de la multiplicité. La perception du désir sexuel comme l'élément fondateur pour le maintien existentiel de la chair est particulièrement revendiquée dans *Food of love*. L'inscription de la pulsion sexuelle dans le champ des besoins vitaux pour lutter contre la dislocation du corps est questionnée lors du rapport charnel élaboré par Richard présentée dès le début du long métrage comme un vampire avec Paul. À l'image de ce corps à la frontière entre la vie et la mort, il transpose matériellement cette tourmente sur ses proies ce que Karl Abraham définit comme : « [...] la capacité de transfert sexuel, d'amour objectal⁸² » par l'introduction d'un désir auto-érotique. Dans la lignée

⁸² Karl Abraham, *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme », (1908) 1965, p. 40.

freudienne, la réduction de la libido qui renvoie à la sexualité infantile est à lire comme la persistance du stade de la succion du sein maternel qui se métamorphose en suçotement afin de répondre au besoin d'auto satisfaction. Par cette performance, le fantasme du stade oral participe d'une réappropriation de la vitalité du sujet qui se reflète dans cet échange charnel : « En ingérant les parties du corps d'une personne, dans l'acte de dévoration, on s'approprie aussi les propriétés qui ont appartenu à cette personne⁸³. » Ce transfert est intensifié par le dépôt de glaçons sur cette chair juvénile. Par ce stratagème, il extrait métaphoriquement le talent du jeune homme. L'autocentrement de la jouissance sexuelle est orchestré dans la mise en scène élaborée par le célèbre pianiste en soumettant le jeune étudiant à son bon plaisir. Ce déséquilibre se reflète dans l'attitude passive de Paul lors du rapport sexuel. Allongé sur lui, Richard dépose lentement sur sa peau un glaçon en allant de ses fesses jusqu'au bas de ses reins. Par le jeu exercé par les changements de températures par l'association de deux sensations antinomiques, c'est-à-dire de « couples opposés⁸⁴ » pour reprendre la notion freudienne, Richard prend possession du corps du jeune homme en maîtrisant ses pulsions. La jouissance contrôlée provient dans l'instauration d'un dialogue qui réunit deux sensations contraires, l'une apaisante introduite par l'effervescence corporelle qui s'oppose à l'effet de pétrification provoqué par le dépôt d'un glaçon sur la chair.



Figure 131. Ventura Pons, *Food of love*, 2001, 23 min 11 s.

Par ce procédé, la variation de température met en place un rapport sadomasochiste

⁸³ Sigmund Freud, *Totem et tabou* (trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 103.

⁸⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, *op. cit.*, p. 125.

fondé sur l'association du plaisir et de la douleur. En chef d'orchestre, Richard dirige les variations atmosphériques en fonction de son plaisir obtenu lorsque le cube glacé se dissout. Au contact de cette chair en effusion, le morceau de glace se transforme en un écoulement liquide. Devant ce spectacle en fusion, ce dernier n'hésite pas à boire ce nectar qui est entré au contact de la chair juvénile désiré ce qui renforce l'érotisme de la scène :

[...] la composante douloureuse et cruelle de la pulsion sexuelle, c'est la peau qui assume le même rôle, la peau qui, en certaines aires corporelles, s'est différenciée en organes sensoriels et s'est modifiée en muqueuses⁸⁵.

À travers cette spectacularisation de la chair, Richard étend à l'ensemble de l'enveloppe corporelle cette caractéristique pour concourir à sa dévoration. Par ce mécanisme, il vide métaphoriquement l'essence du jeune homme tel le vampire suçant le sang de ses victimes.

Dans la sixième séquence intitulée « Competició » d'*El perquè de tot plegat*, Borell s'adonne au désir partagé en expérimentant une relation avec deux autres femmes. L'expression du plaisir est renforcée non seulement par la présence de la musique extradiégétique aux tonalités de jazz qui concourt à créer une atmosphère sensuelle.



Figure 132. Ventura Pons, *El Perquè de tot plegat*, 1990, 31 min 03 s.

⁸⁵ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 140.

L'activation du désir de dévoration passe également par le brouillage des frontières de l'identité corporelle pour éveiller le territoire pulsionnel atteint son paroxysme dans *La Rossa del bar*. L'érotisme de la séquence est accentué par un ajout exotique. Issue du grec *exôticos* pour désigner ce qui est extérieur au sujet, la dimension exotique explorée sous l'angle de la sexualité convoque l'ensemble des modalités que le terme suppose. La mise en scène proposée se nourrit aussi bien de la dimension géographique et historique de la notion introduite dès la Renaissance pour décrire ces « nouveaux » territoires que le champ esthétique développé au cours du XIXe siècle en tant que support esthétique. C'est en s'appuyant sur le ressort exotique que la charge érotique est intensifiée comme le souligne identifiée par Roland Barthes : « [...] il s'agit toujours d'un exotisme figé qui éloigne le corps dans le fabuleux et le romanesque⁸⁶. » Le lien intrinsèque entre les deux notions est tel qu'il est exploité à des fins commerciales comme le révèle la séquence dans laquelle Maria réalise des clichés érotiques. La mise en scène proposée mobilise une pluralité de références exotiques qui font écho au continent africain. Le spectacle érotique proposé est amplifié auditivement par l'introduction d'une musique intradiégétique rythmée qui reproduit les sonorités de l'un des instruments les plus représentatifs de ce continent. Le tambour jouit d'une importance fondamentale dans la culture africaine en exerçant un rôle de médiateur aussi bien dans la relation sacrée que profane tel que le reconnaît l'ethnologue Georges Niangoran-Bouah : « Le tambour est énergie, puis vibration laquelle est sons et mots, et finalement phrase venant de Dieu. [...] Le tambour fait aussi partie du politique. Il fait l'éloge des chefs et de ceux dont on connaît les mérites, les hauts faits, la renommée⁸⁷. » Le langage pluriel de cet instrument musical permet d'ancrer géographiquement dans la scène dans cet ailleurs. La sonorité singulière de cet instrument est telle qu'elle fait l'objet que l'onomatopée tam-tam qui renvoie au son répercuté d'une substantivation. La charge érotique est confirmée visuellement par l'élection d'un décor qui reproduit un paysage désertique présentée sous la forme d'une oasis.

⁸⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 147.

⁸⁷ Georges Niangoran-Bouah, Léon Raymond Ahouo, « Le Langage des tambours. De l'importance des tambours dans les manifestations politiques et religieuses », in *Africultures*, 2003, n. 56, p. 51.



Figure 133. Ventura Pons, *La Rossa del bar*, 1986, 40 min 50 s.

L'exotisme de la scène se nourrit également du référent barbare qui est exploré dans sa multiplicité à travers les corps mobilisés. Le casting effectué par metteur en scène s'appuie sur des corps étrangers en ayant recours aussi bien à des corps dont la couleur de peau est assimilée à cette zone géographique comme le confirme les conditions d'admission au rôle recherché par l'un de ses amis. L'excitation sexuelle provoquée par la représentation du référent charnel barbare passe également par l'entrelacement de la matière avec son « cousin » le singe dont la présence est manifeste avant le début de la séance photo lorsque le producteur lui donne une banane. L'introduction de cet animal en tant que décor « vivant » pour concourir à la contextualisation d'un événement se déroulant en terres africaines invite également à une démarche réflexive sur la constitution même de la matière. L'exotisme corrobore à enrichir le territoire pulsionnel en traduisant la volonté d'ouverture sensorielle recherchée. L'entrelacement de la chair humaine avec ce mammifère participe d'un renforcement de la charge érotique en renvoyant à son origine. L'écho à cet état primitif concourt à amplifier la part d'animalité présente et restante dans la matière pour l'envisager sur le plan de la pulsion ce qui renvoie aux fantasmes originaires dans la pensée freudienne. Le développement de l'excitation sexuelle éveillée sous l'angle de l'animalité apparaît également par rapport à la tenue vestimentaire. Le choix d'une culotte rayée portée par la jeune femme et du drap du lit rappellent une peau de tigre ce qui participe d'une confusion des territoires en reliant le corps avec sa part animale. La sélection d'accessoires dont le chapeau colonial porté par celui qui joue le rôle du père de María insiste sur le rapport de domination exercé dans ce milieu africain présenté comme hostile. Cette position de force est

d'ailleurs renforcée par la matérialité même de ce corps aux dimensions généreuses. L'embonpoint est mis en évidence par un torse peuplé d'une forte pilosité qui renforce la position de force de ce dernier. Les costumes sélectionnés favorisent le renforcement d'une mise en tension des corps qui est conjugué à une mise en scène explicite du territoire pulsionnel lors du rapprochement de la chair féminine avec l'indigène de couleur noir. Le recours au référent exotique dans la représentation d'une scène érotique est augmenté par la manifestation prononcée d'un autre sens constitutif du corps humain, le toucher.

La dimension haptique de la matière est appuyée par les caresses qui apparaissent comme le mouvement corporel médiateur du plaisir sexuel. En ce sens, ce geste est utilisé par le corps féminin de manière répétée sur cette chair nue aux muscles saillants en exerçant des mouvements allant de bas en haut renforcée.



Figure 134. Ventura Pons, *La Rossa del bar*, 1986, 40 min 55 s.

Cet aspect est d'ailleurs reproduit par les deux personnages qui incarnent la figure parentale. L'excitation grandissante se reflète dans l'évolution de cette marque corporelle. D'un frottement proprement individuel qui traduit la surcharge pulsionnelle éprouvée, le corps féminin pratique l'art de la caresse sur son partenaire qui simultanément procède à la même activité sur son corps.



Figure 135. Ventura Pons, *La Rossa del bar*, 1986, 41 min 45 s.

L'énergie sexuelle grandissante ne s'éteint que par la copulation comme le laisse entendre leur disparition volontaire en se baissant du champ de captation pendant quelques secondes avant de réapparaître mal habillés. Ce trouble se remarque dans leurs attitudes puisque le personnage féminin réapparaît coiffé du chapeau de son partenaire tandis que ce dernier porte ses lunettes. Les pulsions sexuelles sont activées non seulement par le rapprochement effectué en amont entre le corps humain et le singe qui se caractérise morphologiquement par une pilosité importante mais par la vue significative de poils du corps masculin. L'exaltation sexuelle atteint son paroxysme lorsque le fait suggéré est représenté plus explicitement. Cette intensification est appuyée par un entrelacement corporel qui feint le rapport sexuel comme le révèle les positions adoptées qui renvoient aux représentations traditionnelles de l'acte sexuel.



Figure 136. Ventura Pons, *La Rossa del bar*, 1986, 42 min 51 s.

Parmi la posture adoptée, il faut signaler qu'ils privilégient l'une dont la dénomination aussi bien en française qu'espagnole insiste sur l'aspect animal du support. L'élection de la simulation de la levrette ou « posición del perro » qui consiste généralement à la pénétration du corps féminin de dos par la chair masculine. La projection de cette configuration d'ordre sexuel aspire à augmenter le plaisir sexuel en procédant à une réinterprétation d'un des concets fondateurs du langage primitif :

La *Urszene* (scène primitive, primordiale, originaire) désigne la scène des rapports sexuels des parents (ou des figures parentales), observée ou fantasmée, construite et interprétée par l'enfant en termes de violence exercée par le père. Elle représente une énigme, et génère une grande excitation sexuelle. Avec la scène de séduction et la menace de castration, elle représente l'un des trois grands fantasmes dits « originaires », à la fois moteurs et organisateurs de la vie fantasmatique⁸⁸.

Cette représentation plus distincte nous amène à nous interroger sur la notion de pornographie. Selon Patrick Baudry, la représentation du plaisir sexuel conduit le cinéaste à s'interroger sur les limites qui distinguent l'image érotique de la pornographie :

De même, la différence entre érotisme et pornographie (outre des différences de traitement juridique) peut-elle se situer relativement à la place que le visage occupe dans le montage de l'image et dans le montage du regard. Le corps se voit depuis ou au moins avec le visage — il s'envisage — dans l'image érotique. Alors que le visage devient le "starter" d'une vision du clitoris dans l'image X. L'image érotique joue d'une intimité surprise ou offerte, et l'œil va du clitoris au visage dans le trouble climat d'une réciprocité⁸⁹.

⁸⁸ Michèle Bertrand, Marina Papageorgiou, « Argument : Scène primitive », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, 2010, p. 965.

⁸⁹ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, coll. « Chemins de traverse », 1997, p. 81.

L'intention de Ventura Pons n'est pas de produire un cinéma à visée pornographique mais de proposer une perception de la chair à travers le prisme d'une perspective sensorielle qui est à l'origine de l'évolution perpétuelle du corps.

La dimension sensorielle est explorée dans toute sa dimension comme l'illustre l'intérêt portée pour la pulsion partielle suscitée par la stimulation de l'ouïe notamment mobilisée par Maria pour accentuer l'excitation provoquée par le toucher corporel. En ce sens, l'effet de jouissance éprouvé est ponctué auditivement par des gémissements de plaisir. Dans *El Perquè de tot plegat*, le territoire pulsionnel prend sa source sur ce référent sensoriel. L'appel téléphonique émis par la jeune femme donne lieu à l'exploration d'un fantasme puisque son interlocuteur feint d'être surpris par sa femme potentielle. Le chuchotement renforcé par l'explication « Te he dicho mil veces que no me llaimes en casa. Te he dicho mil veces que me llaimes al despacho. » (38 min 55 s). L'excitation provient de la transgression de l'interdit par le biais du référent auditif. C'est par cet intermédiaire que l'attraction sexuelle éclot.

Le rôle de médiateur exercé par les sens pour l'activation de la dimension pulsionnelle passe également par le prisme de l'odorat qui jouit d'une spécificité dans la langue espagnole. Si nous nous focalisons dans un premier temps sur un aspect proprement linguistique, force est de constater une distinction notable. Le verbe « oler » qui concerne le sens premier de ce sens en tant qu'odeur se distingue du terme « sentir » qui fait référence à l'effet ressenti. La mise en valeur de l'odeur corporelle de la matière concourt à stimuler l'activité sensorielle d'après Évelyne Sechaud :

Le sensoriel olfactif est au plus près de l'affect. Alors que le visuel fournit une mise en scène à la représentation, l'olfactif crée l'ambiance, l'atmosphère. Si la perception visuelle n'est possible qu'en présence de l'objet, l'odeur subsiste, comme l'affect, en son absence. L'odeur devient l'indice, le signe de l'objet⁹⁰.

L'excitation suscitée par l'amplification de ce sens joue un rôle considérable ainsi que le souligne l'intervention de « Home » dans *Carícies* qui reproche la mauvaise odeur du vagin de sa partenaire. Cette émanation est à l'origine de sa répulsion comme le souligne l'emploi de termes familiers dépréciatifs pour évoquer cette partie intime féminine : « De tu coño por supuesto. Te apesta (48 min 01 s). » L'importance octroyée à ce référent pour le réveil charnel apparaît explicitement lorsque Mario achète avant de se rendre dans une maison close un déodorant dans une droguerie. Cette dépense vise non seulement à masquer les odeurs

⁹⁰ Évelyne Sechaud, « Figurabilité olfactive », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 65, 2001, p. 114.

corporelles mais aspire surtout à attirer la chair féminine ainsi que le postule la commerçante. Noyé dans ce tourbillon de produits, ce dernier n'hésite pas à la solliciter : « Quiero el mejor ¿Usted cuál me lo recomienda ? » (28 min 12 s). Après la présentation successive de trois marques, il opte pour celui jugé le plus opportun pour susciter l'attention féminine et en particulier des blondes ainsi qu'elle le postule en évoquant « Diamante dorado » (28 min 23 s) destiné au « seductor de las rubias » (28 min 23 s). Cette précision détermine la sélection opérée par le protagoniste afin de s'assurer un succès auprès de la figure mythique par excellence, la femme blonde. La chevelure blonde renvoie depuis l'Antiquité aux figures divines peuplant le Mont Olympe : « le blond idéalise l'image, il l'"immatérialise", la rendant plus psychique que physique. Ceci, par opposition aux chevelures noires ou foncées, plus "terrestres", concrètes et sensuelles qui "matérialisent" l'image⁹¹. » Elle apparaît comme la marque par excellence de la figure érotique dont le septième art a fortement contribué à diffuser depuis notamment *Blonde Vénus* (1932) de Josef Von Sternberg. Cette extension corporelle s'avère décisive comme le confirme l'exposition consacrée à la chevelure féminine intitulée « Brune / Blonde » organisée en 2011 à la Cinémathèque française : « La chevelure féminine s'est constituée de ce fait, dès l'origine, en pièce maîtresse de la construction même de l'image et en motif privilégié du cinéma comme art visuel, héritant largement en cela de la peinture⁹². » Le pouvoir ensorceleur de la pilosité n'est pas sans rappeler la représentation de Méduse à qui, Athéna a fait de sa chevelure des serpents.

La production de sensations est renforcée par une sollicitation exacerbée de la faculté visuelle. Le recours à ce référent sensoriel dans l'activation du plaisir se reflète à travers la pratique récurrente de la scopophilie : « C'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido et c'est de ce moyen que se sert la sélection naturelle... pour développer dans l'objet sexuel des qualités de beauté⁹³. » L'investissement de la libido par le biais de la vue se remarque dans le voyeurisme pratiqué par Pere Lluç lors de ses intrusions intempestives à distance dans la sphère intime de Sandra dans *Amor idiota* ainsi que le postule la théorie freudienne :

[...] le voyeur est pris dans un processus régressif et qu'il fixe sa vision sur le sexe de l'autre ou sur tout élément direct et indirect qui l'évoque, ce qui correspond au contenu manifeste de sa pratique et nous la rend compréhensible et accessible à la fois⁹⁴.

⁹¹ Jacques De La Rocheterie, *La Symbolologie des rêves. Le Corps humain. Tome 1*, Paris, Imago, 2012, p. 24.

⁹² Cinémathèque Française, « Brune / Blonde 06/10/2010-16/01/2011 » in *Cinémathèque Française*, [en ligne], URL : <http://www.cinematheque.fr/cycle/brune-blonde-200.html>, [page consultée le 12/04/2018].

⁹³ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité (1905-1924)*, op. cit., pp. 41-42.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

La reconnaissance du corps féminin comme la source de cette charge excessive pulsionnelle est à l'origine de cette activité clandestine comme il le révèle à travers un commentaire en off. Malgré une critique formulée à l'encontre de cette surcharge émotionnelle, il ne parvient pas à lutter et n'est guidé que par la satisfaction de cette forme de pulsions partielles : « Mi idiotez indomable juventona, me empuja a volver a casa de la chica. » (30 min 13 s). Le pouvoir des pulsions sur la modulation du support se reflète dans la fréquence des visites dissimulées au domicile de ce corps tant convoité : « Una, cien, mil, un millón de veces » (30 min 20 s). La lisibilité de son intention est telle que la donnée visuelle suffit à transmettre la surcharge pulsionnelle qui traverse cette chair désirante. Pere-Lluc viole l'intimité de la jeune femme en l'espionnant quotidiennement aussi bien de jour comme de nuit comme nous pouvons le remarquer à travers une succession de plans poitrines sur ce corps capté sous toutes ses formes. L'excitation est amplifiée par un renouvellement perpétuel dans sa perception. L'attrait ne concerne pas seulement le moment de la journée mais la manière dont cette forme se manifeste. La mise en tension corporelle est suscitée par la vision de cette chair nue saisie en mouvement dans son intimité. La fascination pour cette modalité de projection revêt systématiquement des aspects différents lorsque la jeune femme bronze apparaît seins nus sur sa terrasse.



Figure 137. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 30 min 23 s.

L'effet éprouvé par cette pénétration à distance en se livrant au voyeurisme souligne la

puissance du pouvoir visuel :

Les yeux ne perçoivent pas seulement les changements importants pour la conservation de la vie, mais aussi les propriétés des objets qui font d'eux des objets d'amour, qui sont leur charme. Il se vérifie qu'il n'est facile pour personne de servir deux maîtres. Plus les relations d'un organe à fonction ambiguë sont intimes avec l'une des grandes pulsions, plus il se refuse à l'autre⁹⁵.

Chaque observation se transforme en une performance qui consiste à augmenter le plaisir à travers une mise en danger en tentant de se rapprocher de la chair de ses désirs sans être démasquée. La transgression des frontières s'étend à d'autres spatialités comme le reflète l'intrusion du protagoniste aussi bien dans son environnement intime que professionnel comme nous pouvons le distinguer en second plan sur son lieu de travail. L'aspect compulsif de cette pratique apparaît explicitement à travers une succession de plans entrecoupés par des brefs fondus blancs qui ne sont pas sans rappeler des flashes d'appareil photos auxquels s'ajoute une musique stridente afin de souligner la gouvernance de la matière par le territoire pulsionnel.



Figure 138. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 30 min 30 s.

La construction fragmentée de la séquence qui matérialisée par des flashes, contribue non seulement à mettre en relief l'éveil de la matière par le prisme visuel mais à souligner l'appropriation faite par le personnage de ces instants volés. La puissance sensorielle activée

⁹⁵ Karl Abraham, *Œuvres complètes. Tome II*, Payot, Paris, 1966, p. 9.

par l'organe visuel joue un rôle si fondamental qu'il use d'une autre modalité de perception offerte par ce médiateur. L'usage de l'énergie visuelle pour maintenir de façon permanente sa libido passe par la réalisation de photographies. La recherche d'une fixité de l'image sert à conserver une trace du risque pris ce qui témoigne du dynamisme de la chair. La production de l'objet photographique permet également d'alimenter les fantasmes portés sur cette chair rêvée ce qui renvoie à l'expression de Roland Barthes : « Sa conscience posait l'objet rencontré hors de toute analogie, comme l'ectoplasme de " ce qui avait été " : ni image ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher⁹⁶. » Toutefois à la différence d'un paparazzi, ces reproductions photographiques ne répondent pas à une visée commerciale, mais pornographique. Au-delà du simple souvenir, le pouvoir visuel contribue à assouvir les pulsions sexuelles éprouvées pour cette chair tant désirée d'après Román Gubern :

A diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que activa la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro. Pero las artes de la imagen son por naturaleza altamente funcionales para la gratificación pornográfica, ya que el carácter analítico del encuadre permite operar una selección óptica de las zonas visualmente más erógenas, mientras que la selectividad analítica del montaje permite guiar con los mismos criterios la mirada del espectador, según la famosa formulación de Béla Balázs⁹⁷.

L'effusion du corps masculin ne connaît pas de limites comme le met en évidence la double transgression opérée par le personnage. Il ne cesse de prendre des risques pour combler ses désirs. La perte de repères s'inscrit dans le champ de la bestialité. L'expérience de l'animalisation apparaît métaphoriquement à travers la réactualisation du conte populaire du Petit Chaperon rouge. Uniquement contrôlé par ses pulsions, il incarne le rôle du loup observant sa proie à distance jusqu'à ce qu'il soit découvert. Dans l'obscurité de la nuit dressé sur ses quatre pattes, il est prêt à bondir sur sa proie. Son regard animal phosphorescent lui permet de découvrir l'objet de ses fantasmes. Cette réécriture du conte participe de la dramatisation de l'action. Par un plan subjectif, il succombe à la tentation en la photographiant nue.

⁹⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980, coll. « Cahiers du cinéma /Gallimard », pp. 135-136.

⁹⁷ Román Gubern, *La Imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Editorial Anagrama, coll. « Argumentos », (1989) 2005, p. 17.



Figure 139. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 34 min 53 s.

Ce cliché sonne le glas de cette intrusion car il est trahi par son regard. À la manière du personnage enfantin empruntant le bois, la jeune femme se confronte alors au danger en se rendant seule dans son jardin qu'il est possible de considérer comme une allégorie de l'état sauvage. La découverte nocturne dans les buissons de cette présence masculine sème le trouble.



Figure 140. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 35 min 05 s.

Terrorisée, la jeune femme prend la fuite en hurlant et trouve refuge chez elle. La construction narrative de cette scène rappelle le rêve de l'un des patients de Freud, Sergueï Constantinovitch Pankejeff surnommé l'Homme aux loups. Perturbé depuis son enfance par la figure du loup, il ne cesse d'être hanté dans son sommeil par cette présence animale que le psychanalyste identifie comme une névrose infantile :

Il éprouve alors une grande terreur. Les fils associatifs du patient conduisent Freud à considérer que ce rêve se rapporte à la scène originaire, celle du coït entre parents et à laquelle le patient aurait assisté plusieurs années auparavant, lorsqu'il avait un an et demi. Pour le patient en cure, devenu dès lors l'homme aux loups, on peut considérer que le traumatisme vient de la frayeur éprouvée pendant le rêve et non pas seulement de ce qu'il avait ressenti lors du coït parental. Dans le rêve de l'homme aux loups l'événement psychique traumatique est celui qui se produit dans le monde interne et non pas directement dans la réalité extérieure. Il est provoqué par l'impossibilité du rêve à assimiler et à intégrer les expériences subjectives liées au coït parental. Les rêves s'avèrent souvent imparfaits. Rarement, ils se présentent comme une totalité réalisante⁹⁸.

L'ordre pulsionnel sexuel atteint son seuil en laissant place à celui de l'instinct de survie activé tant par la chair masculine terrorisée par le fait d'avoir été démasqué que par le corps féminin terrorisée par cette présence. Le désir de sauver sa « peau » est éprouvé de manière différente par ces deux personnages.

⁹⁸ François Marty, *Les Grands concepts de la psychologie clinique*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », (1981) 2017, p. 54.

Déstabilisé, l'agresseur tente de s'expliquer mais la communication n'est pas rendue possible. Les mots laissent place à l'expression corporelle. Rongé par la panique, il tente de la calmer en la plaquant au sol. Contrairement aux apparences, son intervention physique brutale sur cette chair en détresse à terre ne vise pas à l'agresser, mais à la tranquilliser. Cet état d'esprit est explicitement énoncé par Pere-Lluc qui, par une voix douce, lui révèle ses intentions : « ¡ No te asustes ! » (35 min 12 s). À l'agression physique et psychique subie, cette dernière répercute cette violence sur son bourreau physiquement en l'assommant avec un objet brut par l'intermédiaire un rondin de bois. La jeune femme n'hésite pas à l'agresser verbalement en l'insultant : « ¡ Vete a la mierda ! » (37 min 44 s). L'accroissement de la libido par le biais de la vue s'avère être le ressort fondamental qui anime Borell dans la huitième séquence intitulée « Competició » dans *El Perquè de tot plegat*. Ce dernier ne cesse de pratiquer le voyeurisme lorsqu'il se livre à une perception clandestine de la chair déshabillée par le biais d'une lunette télescopique. L'originalité de la séquence réside dans le renversement du rapport de domination visuelle qui est à l'origine d'une amplification de la jouissance sexuelle. La fonction de l'objet prévu pour explorer l'univers céleste est subvertie par un usage pulsionnel liée à l'activité sexuelle comme le souligne la récurrence des gros plans sur l'outil scientifique qui alterne avec une caméra subjective qui donne à voir la voisine nue dans son salon en pratiquant ce plaisir de jour comme de nuit. Cette représentation voyeuriste apparaît comme un trait récurrent dans l'écriture ponssienne comme en témoigne l'obsession de Silvio Lisboa pour cette pratique en possédant chez lui ce même outil.



Figure 141. Ventura Pons, *Animal ferits*, 2005, 24 min 44 s.

Positionné sur la terrasse de son appartement, il est précautionneusement pointé en face de chez lui en direction de la chambre d'hôtel numéro 1723 de l'hôtel Princesa dans laquelle il a l'habitude d'avoir une relation extra-conjugale avec Sofia. La précision de la localisation géographique répond au désir de se livrer au voyeurisme. Tout comme Silvio Lisboa, la découverte de son activité par la chair féminine modifie le rapport visuel engagé. Après avoir constatée son intrusion, la victime intervertit les rôles en passant d'un comportement exhibitionniste à celui de voyeur. Par le biais de jumelles, elle n'hésite pas à se consacrer à cette pratique qui se transforme en un jeu érotique. La pulsion voyeuriste est cultivée dans sa pluralité comme le laisse transparaître le désir suscité par « Home Gran » dans *Carícies* en se regardant par le biais d'un miroir au cours d'une fellation. La vision participe d'une jouissance en cultivant le sentiment d'exaltation du corps :

[...] le processus de "sublimation", lors duquel s'ouvre pour des excitations excessives issues de sources éparpillées de la sexualité la possibilité de s'écouler et d'être employées d'autres domaines, de sorte que résulte de la disposition en soi dangereuse un accroissement non négligeable du potentiel du rendement psychique⁹⁹.

Par ce procédé, le voyeur est saisi hors de lui-même ce qui est à l'origine de la jouissance. Dans l'idée freudienne le voyeur qui cherche simultanément une exhibition s'inscrit dans une démarche qui renverse les fonctionnalités de l'attitude voyeuriste initiale. L'état de passivité supposé par la vision prend un caractère actif lorsque le corps cherche à se regarder ce qui provoque l'effet contraire par rapport au phénomène d'exhibition. Le dynamisme du corps supposé se trouve dans cette situation maintenue en période de latence. En ce sens ce dispositif répond à une logique d'autoérotisme qui renoue avec le premier stade de la sexualité.

Cette approche sensorielle se détache de la perception sado masochiste qui établit un tout autre rapport visuel en ne s'inscrivant plus dans un renversement de l'état de passivité mais en faisant du contrôle du désir un vivier jouissif. L'excitation provient de la durée de l'emprise, c'est-à-dire du contrôle exercé sur un autre corps en imposant une : « Soumission servile, humiliation, châtement corporel¹⁰⁰. » L'assujettissement d'une chair à une autre se repère notamment lors de manifestations corporelles explicites qui conditionne la capacité d'agir. La réduction de la liberté charnelle par un autre est manifeste dans la filmographie ponssienne. Ce procédé s'avère être l'un des éléments fondamentaux dans le déclenchement

⁹⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, op. cit., p. 253.

¹⁰⁰ André Jacques, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 69.

du désir sexuel comme l'illustre le strip-tease demandé par Giró à sa partenaire Anna à travers un mode impératif : « ¡ Desnúdate ! ¡ Hazme un striptease ! » (01 h 04 min 24 s). Cette soumission au désir érotique formulée est rendue possible par le pouvoir de la vue comme le rappelle la pensée freudienne : « [...] dans le plaisir de voir et de s'exhiber, l'œil est l'équivalent d'une zone érogène¹⁰¹. »



Figure 142. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 01h 04 min 21 s.

L'augmentation de la projection d'une chair désirante est favorisée par la mise en valeur de la chair par la parure puisque le déshabillage demandé par son partenaire cherche à accroître le désir sexuel. La mise en scène du corps devant un public participe d'une excitation de la chair tant regardée que regardante :

[...] la source pulsionnelle investit l'œil ainsi que tous les instruments qui le rendent plus performants, jouent un rôle considérable dans cette action. En réalité, tout le scénario voyeuriste est organisé de telle sorte que le sujet parvienne à fixer ce qui le pousse à voir et en jouisse par son intermédiaire¹⁰².

La dimension plastique travaillée de la chair est poussée à son paroxysme en devenant un corps marchandise en cherchant le regard. L'animation récurrente de la pulsion sous l'angle visuel est représentée à travers une pluralité de formes comme l'illustre la projection récurrente du corps travaillé en vue de recevoir une contribution financière. La perception d'une vitrine corporelle ne se restreint pas à une image précise. La marchandisation du corps à

¹⁰¹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, op. cit., p. 140.

¹⁰² Jacques André, *Les 100 mots de la psychanalyse*, op. cit., p. 82.

des fins sexuelles passe par le prisme de la donnée visuelle comme le confirme l'attitude de Mario dans la maison clause lorsqu'il attend l'arrivée de Maria.



Figure 143. Ventura Pons, *La Rossa del bar*, 42 min 51 s.

Lors de cette période de latence, ces yeux restent actifs en étant sollicités par les propositions corporelles des autres prostituées dans le salon. L'excitation stimulée par la vue de ces chairs féminines cherche à éveiller la libido par le port d'une lingerie qui met en valeur les parties sexuelles proprement féminines comme le souligne la construction des plans élaborés par Ventura Pons. En figurant en second plan, nous pouvons distinguer l'omniprésence de la chair. L'appel pulsionnel activé par la vue du support perçu en tant qu'objet dans des univers consacrés au déploiement de la libido se confirme dans *La Vida abismal*. Le personnage narrateur qui accompagne le dealer, El Chino n'hésite pas à entretenir une relation avec une prostituée. La perception du corps féminin de manière fragmentée en tant qu'objet sexuel ne cesse d'être source d'inspiration créative. Au cours d'une traversée nocturne inopinée en voiture dans un quartier de prostituées de la capitale catalane, Daniel est confronté à la proposition explicite de chairs féminines qui soulèvent leur T-shirt et placent leurs poitrines imposantes devant les vitres latérales du véhicule pour produire une excitation sexuelle.



Figure 144. Ventura Pons, *Animal ferits*, 2005, 01 h 04 min 23 s.

La perception mercantile de la chair par le référent visuel fait l'objet d'une récréation en mobilisant également le corps masculin. Le corps présenté est mis en scène dans une superficialité extrême ainsi que le met en évidence la chair « professionnelle » mise au point pour susciter le désir. Dans le générique initial d'*Amic/amat*, nous découvrons le corps bodybuildé de David en train de se préparer pour ce travail. La « qualité » de la carrosserie corporelle présentée renforcé par un éclairage empreint de rouge se remarque dans une succession de plans détaillés sur les zones érogènes. Le cinéaste nous dévoile d'abord le torse dépourvu de pilosité qui laisse place à la représentation saillante de la ceinture d'Apollon. La caméra descend progressivement sur les fesses contractées par des ficelles de cuir noir avant de s'achever sur l'appareil génital lacéré. Ce vêtement composé d'une matière brute : « Dépouille d'animal, notamment de gros bovin, destinée au tannage¹⁰³ » fait écho à la ceinture de chasteté initialement portée par les femmes « un appareil à préserver la pudeur¹⁰⁴. »

¹⁰³ Trésor de la langue française « Cuir », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3058282830;r=1;nat=;sol=1>, [page consultée le 23/07/2017].

¹⁰⁴ Michel Meurguer, « Ceinture de chasteté », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 67.



Figure 145. Ventura Pons, *Amic / amat*, 01 min 39 s.

Le gros plan effectué sur cette zone charnue qui anime la libido cherche à souligner l'alliage de l'érotisme et de la souffrance : « Depuis les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, il est connu de tous les éducateurs que la stimulation douloureuse de la peau des fesses est l'une des racines érogènes de la pulsion passive à la cruauté (du masochisme)¹⁰⁵. » La constitution d'un corps-objet se termine lorsque ce dernier endosse une cagoule ce qui laisse présager une performance sexuelle répressive prenant la forme d'une pratique sadomasochiste.

¹⁰⁵ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité (1905-1924)*, *op. cit.*, p. 181.



Figure 146. Ventura Pons, *Amic / amat*, 01 min 45 s.

La saisie fragmentée de parties corporelles érogènes masculines insiste sur le pouvoir d'attraction recherché par la vision de cette matière lisse et musclé : « [...] des corps tout en muscles, sur lesquels ne demeure qu'une peau diaphane striée par le relief des fibres musculaires, des corps débarrassés de toute masse grasse, asséchés, des corps d'écorchés¹⁰⁶. » Cette tendance masochiste ne se borne pas à des corps juvéniles comme le reflète l'activité réalisée par l'un des pensionnaires de l'hôtel de luxe dans lequel travaille Anna dans *A la deriva*. L'un des clients du centre de remise en forme dans lequel travaille la protagoniste s'adonne à une tendance mêlant le plaisir et la douleur. L'entrelacement de ces deux contraires est à rapprocher du binôme sadomasochiste dont la signification n'a pas donné lieu à une conception unanime :

L'inclinaison à infliger de la douleur à l'objet sexuel et son pendant, [...] nommée par von Krafft-Ebing, dans ses deux configurations, l'active et la passive, sadisme et masochisme (passif). D'autres auteurs préfèrent l'appellation plus étroite d'algolagnie, qui accentue le plaisir pris à la douleur, la cruauté, tandis que, dans les noms choisis par Von Krafft-Ebing, est mis au premier plan le plaisir pris à toute sorte d'humiliation et de soumission¹⁰⁷.

Nous optons pour le couple sadomasochiste pour évoquer le rapport instauré par ces chairs, qui joue sur l'association de deux états distincts. L'incitation à participer à la mise en place d'un jeu érotique sadique se traduit corporellement lorsque la chair dévorante masculine

¹⁰⁶ Philippe Liotard, « Body-building », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁷ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, op. cit., p. 121.

effectue sa proposition devant Anna en ouvrant son peignoir en présence de sa partenaire sexuelle allongée nue dans le lit de la chambre. La sollicitation se manifeste à travers le langage corporel à travers la vision du pénis en érection. L'annonce d'un rapport sexuel empreint de douleur se remarque dans l'enchaînement du membre masculin dans un mécanisme conçu pour le détachement de la pulsion sexuelle d'un corps en se trouvant sous l'emprise d'un autre, la ceinture de chasteté. Le port de cet instrument traduit l'alliance de ces deux opposés qui renvoie au stade originaire de l'activité sexuelle en entrecroisant la jouissance organique et orgasmique :

[...] cette agressivité mêlée à la pulsion sexuelle est proprement un reste d'appétences cannibaliques [...] Quiconque éprouve du plaisir à infliger de la douleur à d'autres dans une relation sexuelle est également apte à jouir comme d'un plaisir de la douleur qui peut lui échoir lors de relations sexuelles¹⁰⁸.

Cet entrelacement dans un rouage castrateur insiste sur la recherche d'une dualité sensorielle qui renvoie à la persistance du désir initial de la dévoration de la chair, c'est-à-dire d'atteindre le plaisir à travers une emprise exercée sur un corps autre. La domination exercée sur le corps est poussée à l'extrême à travers cette captation du corps à la lisière du plaisir et de la douleur et plus particulièrement à la souffrance expérimentée au cours de l'humiliation.



Figure 147. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 24 min 32 s.

L'expérimentation du plaisir corporel est poussée à l'extrême comme l'illustre le

¹⁰⁸ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité (1905-1924)*, op. cit., p. 122.

détachement progressif du corps des pulsions de vie vers celles appartenant à la mort.

3. Une exploration des limites

L'énergie sensorielle cultivée par l'éveil érotique ne se borne pas uniquement à cette dimension selon la pensée freudienne à partir de 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir* qui envisage la présence de pulsions de mort selon Michèle Porte : « [...] l'essai qui introduit à la dynamique des pulsions de vie et de mort¹⁰⁹. » Le principe organisationnel du corps régit par les pulsions libidinales peuvent se trouver fragilisées par le phénomène inverse introduit par une recherche de mort :

La pulsion de mort suppose l'existence d'une agressivité primaire, visant à la destruction de la vie et de tous les mouvements d'organisation qui lui sont propres. Elle est bien dirigée contre le sujet lui-même, que défléchie vers le monde environnant par un mécanisme de " projection " destiné à en protéger le sujet¹¹⁰.

La transformation perpétuelle de la chair ne s'inscrit pas seulement sur le territoire libidinal comme nous le précise la conception freudienne qui fait de la pulsion destruction un moteur sensoriel. L'exploration de cette modalité pulsionnelle pousse le corps jusqu'à ses limites. C'est en ce sens que la monstruosité du corps est présentée sous toutes ses formes en représentant une matière violentée qui s'adonne à une pratique masochiste. De fait, nous nous intéresserons à la manière dont le corps apparaît sous l'angle d'une chair scarifiée avant de porter notre attention sur un autre trouble psychique lié au suicide.

Les incisions corporelles révèlent non seulement du caractère fragile de la forme mais témoignent de sa dimension sensible. La scarification relève d'un processus intentionnel du retournement de la chair contre soi qui reflète une tension extrême du territoire pulsionnel. Ce dispositif est révélateur d'une tension sensorielle extrême qui trouve sa libéralisation par son extériorisation corporellement comme l'atteste le comportement du personnage du huitième épisode intitulé « Dissabte » de la première partie de *Mil cretins*. Silencieuse tout au long de l'épisode, la douleur proviendrait de la perte de son époux comme le laisse entendre l'activité de découpage d'une photographie à laquelle s'adonne la protagoniste. Sur cette image en noir et blanc témoin d'un événement passé confirmé par l'apparence juvénile des deux sujets représentés, elle prend soin de séparer le personnage positionné à droite de la jeune femme

¹⁰⁹ Michèle Porte, « Au-delà du principe de plaisir », in Alain de Mijolla, *Dictionnaire international de la psychanalyse 1*. Paris, Hachette, 2005, pp. 162-163.

¹¹⁰ Philippe Liotard, « Body-building », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps, op. cit.*, p. 57.

située à gauche. Par cet acte se reflète la solitude, qui désormais, la gagne ce qui la pousse à faire table rase de tous ses souvenirs comme le prouvent les sacs poubelles constitués successivement afin de jeter dans un premier temps des objets personnels que sont les photographies et les vêtements.



Figure 148. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2010, 39 min 46 s.

Le détachement par rapport au passé se poursuit avec le mobilier puisqu'elle décide de se séparer d'appareils électroménagers tels que son réfrigérateur. À l'aide d'une perceuse, elle en vient même à dévisser le bidet de la salle de bain. Le mal être, la solitude éprouvée se traduisent par le désossement de son appartement, se prolongent par un dépouillement corporellement. La mise en scène de la coupure saignante vise à extérioriser cette surcharge émotionnelle. La scarification opérée insiste sur l'intensité émotionnelle intérieure :

Remède contre la désintégration personnelle, l'incision est la part du feu qui sauvegarde l'existence. Elle est un rite privé pour revenir au monde après avoir failli y perdre sa place, tout en en payant le prix. L'écoulement du sang renforce la frontière entre le dedans et le dehors, il matérialise une frontière rassurante. Il s'agit de se libérer de tensions intolérables qui menacent de désintégrer le moi¹¹¹.

L'entaille de son pouce effectuée avec les ciseaux qui a inauguré la désaffection est révélatrice du mal être psychique du sujet. Cet acte violent est révélateur d'une tendance suicidaire :

¹¹¹ David Le Breton, « Les Scarifications comme actes de passage », in *L'Information psychiatrique*, vol. 82, 2006, p. 478.

Comme le deuil, la mélancolie est secondaire à la perte de l'objet, celui-ci pouvant être, selon Freud, "une personne aimée ou une abstraction érigée en substitut de cette personne". Que l'objet disparaisse ou simplement que l'image que le sujet s'en forme s'altère et il se produit une défusion des pulsions libidinales et agressives qui, primitivement dirigées sur l'objet, vont s'infléchir sur le Moi [...] C'est ce que l'on nomme "l'introjection", mécanisme de défense très primitif et différent de l'identification normale, parce qu'opérant sur un objet partiel et mal distingué du sujet. Une autre partie du psychisme, le Surmoi, va se charger des pulsions agressives primitivement dirigées contre l'objet et dont le sujet ne peut prendre conscience¹¹².

Le retournement de la chair contre soi par la scarification se détourne du sadisme qui réside dans la transgression du territoire en impliquant un processus d'effraction. La coupure volontaire à laquelle se livre la chair féminine est intimement liée à un traumatisme tout en étant la marque d'une volonté d'auto-flagellation. Par ce mécanisme, la chair tente de surmonter le traumatisme en se livrant à une activité cruelle. La brèche de la matière effectuée donne à voir la matière saignante ce qui renvoie à l'étymologie latin *cruo* qui suppose la vision d'une plaie ensanglantée : « [...] [une] ouverture de corps par déchirure de la peau¹¹³. »



Figure 149. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2001, 51 min 30 s.

Par ce phénomène drainant, le corps tente d'expulser son traumatisme en effectuant cette opération envisagée sous l'angle d'une purification de la matière. Le retournement du

¹¹² Pierre Moron, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 83.

¹¹³ Roger Dorey, « La Peau éclatée, entre l'hommage et la dette », in René Kaës, *Hommage à Didier Anzieu. Les voies de la psyché*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1994, p. 180.

sujet contre sa propre chair ne se limite pas à un genre ni à un âge précis ainsi que le laisse entendre l'acte de Pere-Lluc qui transforme son geste agressif en une performance. Au cours du repas d'anniversaire de son oncle, il n'hésite pas à insister sur la fragilité du corps en feignant de transpercer son membre viril par le biais d'une fourchette afin non seulement de mettre à mal la fixité de l'existence mais d'extérioriser la tension excessive le rongant : « [...] penser pouvoir se l'approprier en le « perçant », en le tatouant, en le scarifiant¹¹⁴. »

La violation de la matière peut prendre un aspect plus prononcé comme le mettent en évidence les tentatives de suicides représentées. L'étude de l'excès de pulsions brisées par une recherche de destruction nous amène à nous interroger sur la complexité de l'acte qui permet de nous donner la mort selon Pierre Moron :

Le suicide, "meurtre de soi-même", s'il peut à première vue paraître comme un symptôme de pathologie mentale, est bien plus que cela : c'est un concept familier à l'individu normal et il possède une valeur affective et éthique, une signification existentielle¹¹⁵.

Le début de la quatrième séquence ayant pour titre « Quan la Berta obre la porta » dans *Mil cretins*, nous rapproche directement d'une chair empreinte d'un surcroît émotionnel. Saisie de dos, nous la découvrons gagnée par un débordement pulsionnel courant en direction du haut de l'immeuble de son travail jusqu'à atteindre la rambarde de sécurité. Sans aucune indication sonore exceptée une musique extradiégétique à la trompette qui rappelle les ambiances de cirque. Ce procédé permet d'insister sur la dimension spectaculaire humoristique recherchée par la cinéaste pour insister sur la puissance sensorielle qui gouverne la forme en ne répondant à aucune logique préalable. Après avoir vérifié à deux reprises par une succession de caméra subjective sur le vide puis en direction de la porte de secours empruntée initialement qu'elle est seule. Cet état de solitude traduit le mal être éprouvé par la chair qui tente de briser la souffrance matériellement :

[...] c'est dans le creuset de la mélancolie que s'élaborent le mieux l'idée de mort, la douleur morale, la culpabilité, l'auto-accusation et jusqu'à l'inhibition interdisant toute décharge dirigée vers l'extérieur. La tentative peut marquer le début de l'accès. Dans les formes anxieuses et stuporeuses, on la retrouve surtout à l'acmé. Il s'agit d'un raptus brutal, parfois plus ou moins conscient et utilisant tous les moyens¹¹⁶.

L'envie de faire un saut dans la mort se manifeste lorsqu'elle décide de franchir la

¹¹⁴ Anne Oldenhove-Calberg « Du corps du Christ au corps de la chirurgie esthétique », in *Journal français de psychiatrie*, 2006, n. 24, pp. 35-36.

¹¹⁵ Pierre Moron, *Le Suicide*, op.cit., p. 3.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

barrière de sécurité. Assise sur le rebord de l'immeuble du bâtiment, elle dirige son corps en direction du vide. Cet acte ne cherche pas à satisfaire un désir de mort. Il apparaît comme un moyen déterminant pour amputer la souffrance parcourant la matière. Cependant ce geste suicidaire n'aboutit pas à la destruction de la chair puisqu'un ouvrier tel un chevalier servant entre en scène pour la délivrer de ce traumatisme psychique. Dans cette séquence, le cinéaste propose une échappatoire à cette crise suicidaire arrivée à l'extrême en faisant apparaître un jeune homme qui se rapproche dans un premier temps d'elle corporellement pour tenter de la dissuader de revenir à la vie en s'asseyant près d'elle. C'est l'intrusion inopinée de ce corps étranger qui permet de sortir cette chair en détresse en introduisant dans son champ de vision le désir de vie. De cette proximité charnelle en découle une proposition de rendez-vous. Par ce procédé, le débordement pulsionnel de mort est renversé par la formulation explicite d'une manifestation libidinale. Toutefois, l'écriture ponssienne ne cesse de déconstruire les schémas préconçus faisant de cette intervention le début d'une idylle amoureuse. Même si l'activation de la libido sert à neutraliser la pulsion de mort, le cinéaste insiste sur le caractère incertain de la forme et plus particulièrement sur son état de fragilité. Dans cette perspective, la fin de cette discussion les conduit à revenir dans un espace sécurisé.



Figure 150. Ventura Pons, *Mil cretins*, 2001, 25 min 18 s.

Ce déplacement n'est pas sans risque puisqu'il engendre un accident mortel pour le jeune homme qui par inattention, tombe du haut de l'immeuble comme le confirme le corps inerte baignant dans une mare de sang par une caméra subjective en plongée qui matérialise le

regard de la jeune femme. Ce plan subjectif insiste également sur le caractère fluctuant de la matière qui ne peut être envisagée comme une entité figée en étant perméables aux aléas de l'existence. La recherche d'une confrontation directe avec la mort n'est pas seulement perçue comme une circonstance imprévue dans l'écriture ponssienne. La mise à mal volontaire de la chair favorisée par l'absorption récurrente de substances dégradantes qui affaiblissent organiquement le corps. Cette mise en tension est exposée à l'extrême lorsqu'ils engendrent la destruction intégrale du corps. La mort est convoquée comme la seule issue possible pour échapper à la souffrance d'après l'analyse de Pierre Moron :

En cours d'évolution, la tentative de suicide peut signer un épisode anxieux, rompre impulsivement un accès catatonique, s'inscrire dans le cadre d'un délire paranoïde. Elle présente un caractère bizarre, énigmatique, grandiloquent, souvent discordant¹¹⁷.

Dans la première partie de *Morir (o no)*, les tentatives suicidaires se soldent par la liquidation de la chair. Cette situation est expérimentée par « Heroinòman » qui ne parvenant pas à surmonter la douleur, décide de se suicider dans la première partie du long métrage en buvant une quantité excessive d'alcool. Tout comme ce dernier, « Senyora » procède à la même opération en y ajoutant des prises démesurées de comprimés ce qui lui permet d'atteindre la pulsion satisfaisante que ne peut donner les pulsions libidinales :

[...] l'essence de la pulsion d'abord dans ses caractères principaux : origine dans des sources d'excitation à l'intérieur de l'organisme, manifestation comme force constante ; nous en déduisons un de ses autres caractères : impossibilité d'en venir à bout par des actions de fuite¹¹⁸.

En reprenant l'idée lacanienne de la pulsion, la mort permet d'accéder à la plénitude de la satisfaction. Néanmoins, cette destinée tragique programmée n'engendre pas nécessairement son élimination comme le confirme la deuxième partie du long métrage qui entre en contradiction à travers l'intervention de corps extérieurs qui introduisent une vitalité. La sœur de « Heroinòman », appelée dans la fiction « Germana » en faisant irruption dans son appartement parvient à le sauver en appelant les secours. « Senyora » est secourue par l'intervention téléphonique de police pour l'informer de l'accident de son fils emmené à l'hôpital. Le besoin de sa présence concourt à rompre le dernier stade de la crise suicidaire qui s'achève sur la mort du corps souffrant. L'expérimentation de la frontière entre la vie et la mort ne connaît pas de limite en étant imposé dans un premier temps au protagoniste endetté surnommé le Chino qui est contraint de s'adonner à la pratique de la roulette russe par les joueurs d'une soirée privée dans une résidence luxueuse située en pleine nature dans *La Vida*

¹¹⁷ Pierre Moron, *Le Suicide, op. cit.*, p. 30.

¹¹⁸ Sigmund Freud, *Métapsychologie, op. cit.*, p. 15.

abismal. Soumis à la chance du participant, ce jeu à haut risque consiste à placer une cartouche dans le barillet d'un revolver avant de le tourner de façon aléatoire. Après avoir pointé l'arme sur sa tempe, la détente est actionnée. Si la chambre est positionnée sur le cadre du canon qui comporte la cartouche, la défaite du joueur se solde par sa dissolution ou donne lieu à une grave blessure : « Il s'agit bien d'une mise en scène de son suicide qui implique une assistance¹¹⁹. » Cette obligation concourt à la déshumanisation du corps dans la mesure où il se transforme en source de divertissement tel un gladiateur livrant un combat dans les arènes. Après avoir été sous la menace de ses créanciers, l'intérêt porté à ce jeu sadique est fait de façon délibérée par le récent joueur. En décidant de remettre sa vie en jeu, il renverse le rapport de force en passant du simple stade jeu à la récupération de propre pouvoir d'agir, c'est-à-dire de son « je » :

[...] elle vient réveiller des expériences très archaïques de l'individu. D'un rapport à l'autre régit par un sentiment de toute puissance, d'une volonté de se confronter à sa propre disparition à une sexualité très primaire ; nous sommes conduits à penser la roulette russe en lien avec les premières expériences de jeu de l'enfant avec la bobine¹²⁰.

Cette seconde manifestation n'assouvit pas le même désir en étant liée plus intimement au psychisme du corps agissant. L'excitation de ce jeu telle une décharge sexuelle cherche à briser la souffrance qui a été réactivée par cet acte initial. Orphelin d'une mère prostituée errant de foyer en foyer, la perte de contrôle de son existence l'a poussé à l'âge adulte à adopter une vie en rupture avec les schémas préconçus en se livrant à une vie nocturne fondée uniquement sur la satisfaction du désir suscité par le casino, le sexe et autres pratiques fondées sur la satisfaction des pulsions partielles. Cette configuration existentielle le maintient dans un état d'excitation perpétuelle qui permet de combler la souffrance ressentie par le manque d'affection survenu depuis son enfance. Le traumatisme de la nouvelle perte de maîtrise de soi vécu lors de la pratique de la roulette russe le conduit à revendiquer son autonomie en réitérant volontairement cette expérience. Par ce procédé, il tente de retrouver une puissance d'agir en reprenant le contrôle de son corps. La tension est immédiatement perceptible dès le début du long métrage par la soumission de la chair qui s'exécute à sa potentielle mise à mort. Par un gros plan sur son visage, l'angoisse de la mort se reflète dans l'attitude du protagoniste. Même s'il reste silencieux lors de cet acte, il présente des marques d'anxiété comme le soulignent le regard fixe et le souffle coupé qui se remarque dans la manière dont il crispe la partie inférieure du visage en particulier de sa bouche amplifiée par

¹¹⁹ Charlotte Richoux, « La Roulette russe : le risque cru », in *Topique*, n. 107, 2009, p. 93.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 92.

une musique extradiégétique de tambour qui n'est pas sans rappeler la mise en scène des condamnés à la potence.



Figure 151. Ventura Pons, *La Vida abismal*, 2006, 02 min 44 s.

Le suspens est porté à son comble dans la mesure où la possibilité d'une issue macabre n'est dévoilée seulement qu'à la fin du long métrage. La tension est augmentée également par l'accroissement de l'inquiétude suscitée par les gestes opérés par ce dernier. Cette deuxième « partie » donne lieu à une autre représentation de ce jeu mortel puisqu'il loge l'arme dans sa bouche. La jouissance éprouvée dépasse le cadre d'une recherche de vitalité de la matière par la convocation de la mort. La rigidité de l'arme placée dans la partie buccale du personnage pourrait renvoyer métaphoriquement au phallus en stimulant la masturbation du personnage dans la mesure où l'association du jeu et du sexe favorise la libido. Mais le spectacle pulsionnel proposé à teneur mortelle aspire à rompre le cycle des pulsions partielles d'après Roland Chemana : « [...] à revenir à un état primitif inorganisé, soit en d'autres termes à la mort première¹²¹. » À la différence des pulsions libidinales qui concernent la jubilation obtenue par un objet, la pulsion de mort répond à une logique inversée en visant à l'élimination de la source jouissive. En ce sens, le rappel d'une exposition mortelle est amplifié par la captation effectuée de ce second tir. L'augmentation de l'excitation suscitée est retranscrite par l'accélération du mouvement de caméra circulaire avant de s'évanouir par un fond noir qui jumelé au bruit du détonateur du pistolet indique la mort de la chair. La

¹²¹ Roland Chemana, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 233.

destruction est confirmée lorsqu'il est enterré en pleine forêt sans aucune sépulture.



Figure 152 Ventura Pons, *La Vida abismal*, 2006, 01 h 22 min 35 s.

Le dénouement fatal proposé insiste sur la frontière existante qui scinde les pulsions en deux territoires distincts par l'expérimentation à travers le jeu de la vie et de la mort. Le cinéaste dévoile la complexité de la matière en évoquant les limites de la dimension organique par rapport au potentiel psychique ne peut se résoudre à tous les satisfaire au nom de sa préservation.

III. Une matière organique en gestation permanente

La matière corporelle apparaît non seulement en tant que producteur de fluides et d'émanation mais il se révèle être un créateur de désirs. La représentation du corps en constante gestation qui ne s'inscrit pas sur une donnée figée se remarque dans le suivi chronologique opéré par le cinéaste qui privilégie notamment deux périodes majeures dans la phase de constitution de la forme : celle qui concerne la modification du corps enfantin à celui d'adulte et le moment au cours duquel la chair est à la lisière de la vie.

1. Le corps adolescent

Le regard parcellaire introduit par la délimitation de ces deux manifestes distincts ne suppose pas pour autant une vision limitée de la forme. L'expérimentation du désir est

particulièrement accrue au cours de l'adolescence, période durant laquelle les zones érogènes se modifient. La phase de la puberté joue un rôle fondamental dans l'existence humaine comme l'avance la théorie freudienne à propos de l'évolution de la sexualité :

Le premier temps se développe entre la troisième (corrigée en deuxième dans l'édition de 1920) et la cinquième année. Ensuite il s'immobilise pendant la période de latence. Dans cette première vague, les buts sexuels ont une nature tout à fait infantile. La deuxième vague survient avec la puberté et déterminera la configuration définitive de la vie sexuelle. Les résultats du choix d'objets infantile pénètrent dans la période pubertaire, et ce d'autant plus que le choix d'objet de la période pubertaire implique le renoncement aux objets infantiles¹²².

Au cours de cette étape, la métamorphose s'accompagne simultanément d'une poussée exponentielle de la libido comme le postule François Marty :

Parler des émotions à l'adolescence conduit à envisager non seulement les éprouvés, souvent inédits, qui affectent l'adolescent, mais aussi les nombreux remaniements auxquels ces nouveautés obligent, et tout particulièrement le travail psychique exigé par l'activité pulsionnelle, dont la force est déçuplée au moment de la puberté¹²³.

Le passage du corps enfantin à celui d'adolescent s'exprime tant physiquement que psychiquement. Ce changement ressort particulièrement dans *Carícies* à travers la figure du Petit Garçon qui est témoin de l'évolution organique de la forme tant féminine que masculine.



Figure 153. Ventura Pons, *Carícies*, 1998, 33 min 53 s.

¹²² Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, op. cit., pp. 62-63.

¹²³ François Marty, « Adolescence et émotion, une affaire de corps », in *Enfances & psy*, n. 49, 2010, p. 41.

L'exploration corporelle se manifeste particulièrement lorsqu'il découvre une jeune femme nue dans l'appartement d'un dealer dont la pilosité marquée le met mal à l'aise comme le souligne la moquerie effectuée :

Le corps pubère constitue pour l'adolescent un corps étranger interne : il éprouve sa propre puberté comme un événement qui lui vient de l'extérieur et son nouveau corps peut lui paraître étrange. L'adolescent découvre cet autre en lui, ce qui le conduit progressivement à reconnaître sa différence avec d'autres sexués différemment de lui¹²⁴.

La confrontation à une matière en pleine gestation hormonale est intensifiée lors de la discussion nouée avec son père qui le questionne sur la grosseur de son appareil génital en limitant son discours à un adjectif qualificatif valorisant : « ¿Grande ? » (40 min 24 s). Par ce mécanisme, le jeune garçon verbalise la situation transitionnelle dans laquelle il se situe : « No como la tuya » (40 min 27 s). La révélation d'une évolution corporelle inachevée est au centre de la discussion comme le met en évidence la mise en scène proposée en partageant l'espace étriqué de la baignoire. La figure paternelle située à gauche présente une chair arrivée au stade de maturité avancé en affichant d'une forte pilosité du torse qui s'oppose à la chair enfantine imberbe du fils.



Figure 154. Ventura Pons, *Carícies*, 1998, 45 min 45 s.

C'est notamment sur cet autre aspect que son père le questionne. La frustration du fils aboutit à une mise en tension de la chair comme le révèle la phrase ultime de l'échange qui insiste sur la réaction prééminente de son organe sexuel : « Creo que ahora te gano. » (46 min

¹²⁴ *Ibid.*, p. 47.

20 s). À l'image de son père, ce dernier parvient à adopter une position similaire ainsi que le met en évidence la répétition du verbe conjugué pour désigner une victoire : « ¡ Mira ! ¡ Qué grande la tengo ! » (46 min 23 s). L'importance conférée à cette période de gestation fait l'objet d'une utilisation accrue du corps juvénile issue de cette période. La récurrence de cette représentation ardente témoigne de son rôle déterminant. C'est dans cette perspective que David, un jeune étudiant d'une vingtaine d'années originaire de La Garriga, l'une des communes de la province de Barcelone s'installe dans la capitale catalane pour suivre sa scolarité dans *Any de Gràcia*. Parallèlement à ses études, il découvre les plaisirs de la chair féminine comme l'annonce préalablement l'un de ses amis en l'accompagnant à la gare : « Las chicas de la ciudad son muy finas. » (02 min 11 s). Le caractère décisif de cette forme corporelle arrivée à maturité sur le plan organique ne se borne pas à la recherche d'une chair différente comme l'illustre la découverte de Paul de son homosexualité au cours de son expérience avec son mentor, Richard Kenington dans *Food of love*.

2. Le corps vieilli

La cartographie de la forme corporelle proposée par le cinéaste n'envisage pas la matière comme une donnée figée en la faisant apparaître en perpétuelle évolution. C'est dans cette optique que le corps vieilli conserve un dynamisme qui le maintient en vie. Même si l'affichage corporel du vieillissement « [...] rappelle la précarité et la fragilité de la condition humaine¹²⁵ », le réalisateur ne renonce pas pour autant au dévoilement d'une chair dotée d'une libido exacerbée ce qui s'éloigne d'une représentation traditionnelle du corps usé dépourvu de sensibilité maintenu dans un état végétatif dans les hôpitaux :

Dans la plupart des institutions l'épaisseur humaine, la singularité individuelle sont gommées sous le cliché du corps abîmé, du corps à alimenter, du corps à laver. Le vieillard n'est plus son histoire, il n'est plus sujet, il est un corps défait dont il faut entretenir l'hygiène et la survie¹²⁶.

Le corps vieilli n'est pas seulement à lire à travers le prisme de l'inoculation de la sensibilité incarné notamment par les parents du scénariste dans *Mil cretins* qui séjournent dans un hôpital. Le dynamisme sexuel est notamment confirmé à travers la mobilisation de personnages âgés qui entretiennent des relations avec des corps plus jeunes comme c'est le cas pour le grand-père dans *Forasters*. Sa deuxième épouse d'origine latino-américaine

¹²⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 210.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 210-211.

témoigne de cette recherche perpétuelle de plaisir malgré son âge avancé.



Figure 155. Ventura Pons, *Forasters*, 1998, 45 min 10 s.

L'excitation sous-jacente se remarque dès le début du long métrage par un gros plan quand il appose ses mains sur le postérieur de la jeune femme afin de manifester son désir. Le prolongement d'une capatation sensible de la forme se poursuit à travers la projection d'un support contrasté qui s'éloigne d'une image uniforme de la chair.

IV. Une matière tourmentée

1. Traumatismes psychiques

La chair a besoin d'un exutoire par un usage plus étendu des orifices de la chair. Elle passe par la bouche et plus spécifiquement par l'activité inconsciente comme nous l'évoquerons plus précisément en analysant l'une des marques les plus significatives qui concerne le cri. Puis nous soulignerons l'importance du cauchemar pour l'extériorisation des maux intérieurs.

L'expulsion d'une surcharge émotionnelle qui se trouve à la limite entre la pulsion de vie et de mort ne s'exprime pas nécessairement par une ouverture qu'il faut entendre dans son sens premier. Ce processus est exprimé notamment par Anna dans *A la deriva* qui confrontée à un état d'excitation exacerbée provoquée par la scène d'humiliation physique pratiquée

envers son bourreau initial se livre à une extériorisation de cette tension corporelle. Le débordement des émotions se manifeste par une brutalité physique et psychique qui concourt à lui faire endosser le rôle de tortionnaire. Cet inversement des rapports de force est à l'origine de sa déstabilisation. L'intensité du choc est telle que l'ultime épreuve de la solitude la pousse à évacuer cette tension après être arrivée à hauteur d'un croisement d'une bretelle d'autoroute.



Figure 156 Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 38 min 10 s.

Cette atmosphère pesante se reflète dans le choix d'une palette chromatique dominée par des tonalités rouge et orangée renvoyant au bain de sang causé par une répression de la chair contrastant avec un fond obscur, annonciateur de la déchéance humaine.



Figure 157. Ventura Pons, *A la deriva*, 2008, 38 min 19 s.

L'expression de cette souffrance est accentuée par une écriture cinématographique qui reprend la construction de l'une des compositions d'Edvar Munch faisant partie de la composition intitulée *La Frise de la vie*. La poétisation ponssienne puise dans *Le Cri* qui a donné lieu à l'écllosion d'une nouvelle esthétique, l'expressionnisme visant à présenter une réalité difforme : « [...] ce cri tragique de l'horreur existentielle a été poussé dans la société scandinave, conformiste, puritaine et bourgeoise¹²⁷. » Par une poétique agressive, il s'agit de dépeindre la tension psychique intérieure qui habite la matière corporelle. À la manière de ce tableau, la protagoniste reste seule après avoir quitté le couple d'Allemands qui pourrait figurer en arrière-plan ce qui renvoie à l'attention du peintre norvégien exprimée le 22 janvier 1892 :

M'arrêtant, je m'appuyai à la balustrade presque mort de fatigue. [...] Au-dessus de la ville et du fjord d'un bleu sombre s'étendaient du sang et des langues de feu. Mes amis s'éloignaient de moi je tremblais d'angoisse, et je perçus le long cri sans fin traversant la nature¹²⁸.

Positionnée près de la rambarde d'un pont autoroutier surplombant le paysage maritime barcelonais, Anna verbalise sa souffrance tout en la ponctuant d'une série de gestes corporels brutaux.

¹²⁷ Jérôme Bindé, Lionel Richard, Lotte Eisner, « Expressionnisme », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/expressionnisme/>, [page consultée le 11/09/2017].

¹²⁸ Gerd Woll, *Edvard Munch, The Complete graphic works*, London, Philip Wilson Publishers, 2012, p. 64.



Figure 158. Edvar Munch, *Le Cri*, 1893, Tempera et pastel (91 x 73, 5 cm), Galerie nationale d'Oslo.

Le sujet présente des traits déformés provoqués par cette expression dissonante de la réalité. La portée symbolique de cette forme corporelle fait écho à la pensée du surréaliste André Breton : « [...] [un] sentiment d'angoisse qui est la source du cri¹²⁹. » Ce hurlement témoigne du traumatisme vécu par son aventure africaine jumelé à l'expression de la figure autoritaire répressive expérimentée au camping. Cette marque vocalique est aussi le cri de d'une humanité muselée dans une horreur en étant poussée depuis la société occidentale ce qui effrite le discours institutionnalisé. Par ce procédé, elle atteint le stade de l'épuisement ce qui participe de sa métamorphose. En reprenant le terme d'infans introduit par Sándor Ferenczi pour qualifier l'enfant n'étant pas encore doté de la capacité langagière, la première manifestation de la voix apparaît à travers le cri. En reprenant l'idée freudienne, cette manifestation corporelle est révélatrice d'un surcroît émotionnel : « [...] [une] décharge, une poussée, qui va se réaliser par le moyen de la motricité¹³⁰. » Cette émergence est le résultat d'une perturbation provoquée par la sensation de faim qui fait du cri un appel en étant perçue comme « [...] [une] compréhension mutuelle¹³¹. » Jacques Lacan inscrit ce phénomène vocal sur le territoire des pulsions mais le dissocie d'une perspective scopique en renouant avec l'étymologie latine du terme pour insister sur la sollicitation d'autrui qu'il suppose. À la

¹²⁹ José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge de l'homme, coll. « Cahiers des avant- gardes », 1987, p.53.

¹³⁰ Sigmund Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, op. cit., p. 336.

¹³¹ *Ibid.*

différence des autres caractères pulsionnels ayant un retour narcissique sur soi, le cri est essentiellement tourné vers autrui. L'impossibilité de répondre à un besoin primaire crée une situation de détresse qui instaure un rapport de dépendance : « Cette manifestation de l'angoisse coïncide avec l'émergence même au monde de celui qui sera le sujet¹³². » Si le cri n'a pas de réponse, il occasionne l'émergence du silence ce qui se manifeste dans l'analyse lacannienne de ce tableau. Le personnage semble crier au premier plan dans le vide : « Le sujet y est signifié par la bouche, béance ouverte¹³³. »

La chair se trouve prise dans une dynamique constante comme en témoignent les phénomènes psychiques qui réveillent la donnée organique maintenue initialement dans un état de passivité. La dimension sensorielle se remarque particulièrement lorsque la chair endormie donne plein pouvoir à l'inconscience. C'est par cette production imaginaire perpétuelle que le corps ne cesse de se métamorphoser. Au-delà d'un rapprochement intime noué avec la chair, l'exposition de l'intériorité du corps est présentée dans sa fonction cathartique. La complexité du corps amène le cinéaste à insister sur la fonctionnalité du cauchemar pour la sauvegarde de la chair. L'évocation des rêves traumatisants par la poétique ponssienne se manifeste essentiellement au cours de l'activité inconsciente qui ne connaît aucune limite. À l'image de la rêverie évoquée précédemment, elle apparaît aussi bien lorsque la dimension organique de la chair est activée ou plongée dans un état passif au cours de l'endormissement du sujet. Le cinéaste insiste en ce sens sur la valeur cathartique du cauchemar qui concourt à réduire les frustrations de l'individu. Leurs invocations permettent de retrouver une tranquillité d'esprit à travers aussi bien la résolution de conflits que de détachement par rapport à une surcharge émotionnelle.

Leurs apparitions peuvent apparaître de façon épisodique en dépendant du contexte traumatisant dans lequel évolue le sujet ce qui le conduit sur les voies de ce déversoir psychique. L'écriture cinématographique de Ventura Pons se caractérise par la révélation de cette dimension dérivative de la chair comme l'illustre le cauchemar d'Anita dans *Anita no perd el tren* qui se manifeste après l'annonce de son licenciement. Par le biais de plans subjectifs, nous pénétrons dans son intimité la plus profonde qui réside dans sa partie inconsciente. Le traumatisme vécu est relaté au cours de cette phase d'endormissement au

¹³² Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre X. L'Angoisse*, Paris, Éditions Seuil, Paris, 2004, p. 377.

¹³³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse (1964-1965)*, Paris, Éditions de l'Association Freudienne Internationale, 2000, p. 154.

cours de laquelle le scénario constitué traduit métaphoriquement son état émotionnel.

C'est par leur monstruosité que les cauchemars ont également une valeur purificatoire fondamentale à la survie de la matière corporelle. Ils permettent de panser les blessures en mettant en dehors le pus virulent. Ils permettent de libérer la chair des pulsions de violence. En jouant un rôle de médiateur, ils participent de la survie du support. C'est par cette représentation que le corps peut se délivrer des traumatismes subis. Ventura Pons met sa poésie au service de l'exultation de ce qui pollue la chair intérieure. Par ce dispositif, il nous rappelle la puissance de l'appareil corporel d'avoir la capacité à surmonter des difficultés tant physiques que psychologiques. C'est surtout sur l'évacuation des déchets psychiques de ce que Louis Crocq envisage dans le domaine psychologique comme :

[...] traumatisme psychologique ou trauma, soit "la transmission d'un choc psychique exercé par un agent psychologique extérieur sur le psychisme y provoquant des perturbations psychopathologiques, transitoires ou définitives." La clinique chirurgicale distingue les "traumatismes ouverts", où il y a effraction du revêtement cutané, et les "traumatismes fermés" sans effraction. En psychopathologie, on admet que les excitations attenantes à l'événement traumatisant ont fait effraction aux défenses du psychisme¹³⁴.

C'est dans cette perspective que le cauchemar retranscrit donne à voir Anita plongée dans un océan de spaghettis qui se révèle être le plat d'un personnage imposant dont l'apparence fait écho à une divinité antique comme nous l'avons mentionné dans la seconde partie consacrée aux références intermédiaires hétérofilmiques. Cette image hyperbolique de la fatalité humaine vise non seulement à insister sur les tourments de la protagoniste mais a également une valeur prémonitoire. Ce tourment se produit la veille de l'annonce de sa destitution ce qui reprend l'idée freudienne de la dimension subjective de la projection inconsciente dans un écrit *Sur le rêve* postérieur à la publication de *L'Interprétation des rêves* : « L'opinion populaire a raison quand elle prétend que les rêves prédisent l'avenir. C'est bien en réalité l'avenir que le rêve nous montre, non pas tel qu'il se réalisera, mais tel que nous souhaitons le voir réalisé¹³⁵. » L'évacuation d'une affliction pour garantir la pérennité de l'individu est explicitement affichée dans *Amor idiota*. Le ton humoristique du cauchemar présenté précédemment laisse place à une tonalité plus sombre. La nouvelle de la mort de l'un de ses êtres les plus chers est le signe d'une dépravation de Pere-Lluc. Ce chagrin est surmonté grâce à l'activité inconsciente manifestée lors du cauchemar qui lui permet d'extérioriser la douleur refoulée au cours de l'activité consciente. Le trauma provient

¹³⁴ Louis Crocq « Stress et trauma », in Louis Crocq, Liliane Daligand, Loïc Villerbu, *Traumatismes psychiques : Prise en charge psychologique des victimes*, Elsevier-Masson, Issy-les-Moulineaux, 2007, p. 7.

¹³⁵ Fernand Cambon, Maurice Dayan, Jacques Sédat, *Sigmund Freud. Sur le rêve. 1901*, Paris, Gallimard, coll. « Champs classiques », 2010, p. 92.

non seulement de la disparition de son meilleur ami mais de la révélation de façon tardive par sa femme après son enterrement. L'apprentissage attardé de cet événement jumelé à la distance géographique matérialisée par la frontière maritime qui le sépare concourt à l'effondrement du sujet qui dans l'activité consciente étouffe son mal-être en le noyant dans l'alcool ou en assimilant des autres chairs au cours d'échanges sexuels multiples. Dans cette perspective, le cauchemar a une fonction régénératrice pour lui permettre de surmonter l'adversité.

Le rôle fondamental exercé par le cauchemar ne se limite pas à l'évacuation des déchets psychiques de la matière comme l'illustre l'autre fonctionnalité présentée dans *El Virus de la por*. La récurrence de rêves tourmentés cherche à alerter l'organisme sur un refoulement d'une activité psychique qui met en danger la survie de la chair. La récurrence des cauchemars est le symptôme d'un travail de deuil qui n'a pas notamment été effectué par la directrice d'une piscine municipale, Anna. C'est au cours de son échange dans les vestiaires de la piscine avec l'un des maîtres-nageurs Héctor ne connaissant aucun détail : « [...] nada solo que se te murió un hijo » (01h 01 min 03 s) qu'elle se met à nu en révélant la souffrance éprouvée provoquée par la disparition de son fils dix-huit auparavant. Cette manifestation inconsciente témoigne non seulement du choc éprouvé mais de la position de fragilité dans laquelle elle se trouve :

La perte d'un proche, doublée de circonstances traumatisantes, aggrave la symptomatologie du deuil, mais peut aussi conduire à une prolongation de la phase de sidération propre aux premiers temps du deuil. Le processus risque fort de se trouver bloqué en situation aiguë, qui rappelle clairement l'état de choc¹³⁶.

La reproduction systématique d'une passivité s'exprime également au cours de l'activité consciente comme le souligne l'attitude du sujet en ayant les cheveux tirés en arrière tout en étant habillé de couleurs pâles qui contrastent avec la saturation bleutée de son environnement de travail. L'immobilisme psychosomatique du corps apparaît comme un système de protection déployé pour assurer la survie de l'organisme :

[...] une protection biologique cérébrale contre la douleur. Des endorphines permettent de ne pas ressentir la douleur pendant un stress majeur. Ainsi, une blessure, une mutilation ne donneraient pas lieu immédiatement à une douleur invalidante¹³⁷.

Au fond de la piscine, elle ne parvient pas à remonter à la surface en fixant ce procédé de survie comme un moyen de surmonter la douleur en se laissant progressivement dépérir en

¹³⁶ Marie-Frédérique Bacqué, « Deuil post-traumatique et catastrophes naturelles », in *Études sur la mort*, 2003, n. 123, p. 116.

¹³⁷ *Ibid.*

assumant l'entière responsabilité dans cet accident tragique :

La phénoménologie du traumatisme permet de comprendre l'impression de néantisation du sujet confondu avec les défunts : il n'est pas seulement mort (la mort s'inscrit toujours dans une série de représentations), mais il a été éliminé des lignées vitales. [...] Une forme de culpabilité liée à ce sentiment de dépersonnalisation est d'autant plus difficile à dénouer qu'elle reste floue ou mal attribuée. Elle est sans doute celle qui persiste le plus longtemps, cause de suicide tardif, de handicaps sociaux ou professionnels profonds, voire de troubles psychiatriques de longue durée (dépression, suicide)¹³⁸.

Rongée par la culpabilité, elle se reproche de ne pas avoir agi. Le choc suscité l'a plongée dans un état de sidération qui se reflète à travers l'évocation d'un cauchemar récurrent au cours duquel elle n'intervient pas pour sauver de la noyade des enfants. Cette projection se termine systématiquement par son suicide dans la piscine ce qui fait écho au traumatisme vécu.

La mise en scène de la rêverie terrifiante apparaît comme un exutoire aux tensions environnantes notamment pour Anna depuis son expérience humanitaire en terres africaines dans *A la deriva*. Cette manifestation effrayante ne cesse de perturber son sommeil. L'agitation corporelle qui s'oppose à la tranquillité de son partenaire matérialise son incapacité à se fondre dans une image lisse et mécanique de la chair. C'est dans cette perspective que la fonction des cauchemars joue un rôle fondamental en faisant remonter à la surface de l'iceberg les angoisses profondes.

¹³⁸ *Ibid.*



Figure 159. Ventura Pons, *A la deriva*, 2008, 03 min 41 s.

Cette insomnie renvoie à ce que Freud identifie comme une « psychologie des névroses¹³⁹ » qui est l'élément déclencheur de la modification de son rapport au réel. L'ampleur de cette réapparition soudaine est à l'origine d'un changement existentiel radical. La rupture engagée avec son partenaire est intensifiée par l'installation de la protagoniste dans l'espace restreint et mobile d'une caravane offerte par son collègue de travail, Carducci. C'est en ce sens que l'appropriation spatiale entre en résonance avec son intimité. Bien plus qu'un changement de mode de vie, cette habitation mouvante est révélatrice du trouble qui habite la jeune femme. Sous l'angle du psychisme spatialisant, l'habitat est envisagé dans l'esthétique ponssienne comme un espace dynamique en étant au croisement de deux attitudes contraires que sont le repli et l'hospitalité. Le besoin de protection pour surmonter ce passé douloureux prend la forme d'une coquille roulante. Le choix de cette forme circulaire concourt sans prendre la forme de lignes rigides à l'individu de se recroqueviller ce qui correspond à ce que Gaston Bachelard identifie à travers le terme de : « Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir¹⁴⁰. » Cette recherche sécuritaire rappelle l'assurance psychique ressentie lors de l'enfance au contact d'un édifice

¹³⁹ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 495.

¹⁴⁰ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine, (1957) 1961, p. 29.

clôt :

[...] l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des "murs" avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection¹⁴¹.

La constitution d'un cocon rassurant vise à lutter contre les intrusions répétées d'images traumatiques de corps morcelés lorsqu'elle est consciente. Ce face-à-face permanent avec la mort lui laisse des traces indélébiles qui n'ont pas été apaisées. La vision de ces matières organiques dénuées de vie et entassées est à l'origine d'un profond choc psychologique qui l'empêche de réintégrer son milieu d'origine. Ces images persistantes sont révélatrices d'un travail de deuil inachevé ce qui fragilise la santé mentale de la protagoniste. Ce tourment particulier a été identifié à partir des années 1980 par le système nosographique américain à travers le concept de *post-traumatic stress disorder*, le stress post-traumatique. Par stress, il faut renvoyer au sens énoncé par le spécialiste des névroses, Louis Crocq le considérant comme : « [...] la réaction bio-physiologique et psychologique, normale et transitoire, de l'organisme à toute menace ou agression¹⁴². » Cet aspect se trouve limité en ne s'inscrivant que dans le registre de l'immédiateté. L'enjeu n'est pas d'estimer le devenir de la victime en se fondant sur la propension restante de stress post-traumatique généré par une situation traumatisante mais de prendre en compte d'autres éléments qui exercent une influence considérable. Dans cette optique, la pensée française privilégie la notion de « traumatisme psychologique » pour mettre en évidence l'impact créé :

Vécu dans la frayeur, l'horreur et le sentiment d'impuissance en conjecture d'absence de secours, il ne se réduit pas seulement à sa composante énergétique d'effraction des défenses psychiques, mais il implique aussi une expérience de confrontation soudaine avec le réel de la mort (notre propre mort ou la mort d'autrui), sans médiation du système signifiant qui, dans la vie courante, préserve le sujet de ce contact brut¹⁴³.

Cette notion contribue à l'élargissement du champ d'analyse afin de porter une attention particulière au vécu subjectif de la victime. Provenant du grec *traumatismos* signifiant blessure, son incorporation dans le domaine de la psychologie traitant des pathologies, apparaît sous le terme de traumatisme psychologique ou de trauma. Le symptôme majeur est la reviviscence qui se manifeste par des rappels de la douleur. Cette déchirure psychologique est intensifiée d'un point de vue visuel de manière violente par des fondus blancs rapides qui donnent l'impression de flashes lumineux clairs. Ce mécanisme ne présente

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴² Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, coll. « Psychologie », 1999, p. 68.

¹⁴³ Louis Crocq, « Perspective historique sur le trauma », in Michel De Clercq, François Lebigot, *Les traumatismes psychiques*, Paris, Elsevier Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, p. 64.

pas seulement un intérêt esthétique mais exerce une fonction narrative prépondérante. L'usage de cet élément technique s'inscrit dans la perspective ponssienne d'une représentation empirique du corps : « Tous les artifices cinématographiques sont utiles comme transitions, mais sont également des effets visuels garantissant la compréhension de l'histoire¹⁴⁴. » Ce procédé cinématographique s'accompagne d'une musique dramatique stridente qui traduit le malaise provoqué par la découverte de ces corps gisants sur le sol africain. Ce mécanisme répétitif de la douleur matérialise le concept processus deleuzien de la ritournelle contribuant à une territorialisation mentale de la souffrance dans le psychisme de la protagoniste qui le condamne à un état de déchéance : « Une composante territoriale ou territorialisée peut se mettre à bourgeonner, à produire : c'est tellement le cas qu'il faudrait peut-être appeler ritournelle tout ce qui est dans ce cas¹⁴⁵. » L'association du son et de l'image concourt à dépasser les limites visuelles provoquées par le cadrage comme le définit Yannick Vallet : « Le cadre est l'espace délimité par la fenêtre de la caméra et par lequel entre la lumière qui va impressionner la pellicule. Physiquement, les limites du cadre sont l'image¹⁴⁶. » Ce recours esthétique pour procéder à une imagerie mentale du protagoniste a déjà été mis en place dans le second volet de la trilogie, *Amor idiota*. Néanmoins dans cette fiction, ce dispositif cherche à renforcer le mal-être d'Anna en nous confrontant au cœur même de sa blessure psychique. L'impact de ce traumatisme est tel qu'il fait constamment son apparition lorsqu'Anna est profondément affectée. La perception d'une chair à fleur de peau se manifeste lorsqu'elle est impactée au plus profond de son être. La fragilité de la matière révélée à l'écran traduit le combat constant livré par Anna à refouler les tensions névrotiques qui la traversent perpétuellement. Le passé douloureux ne cesse de l'habiter en faisant son intrusion constamment en prenant la forme de flash-backs dans lesquels nous percevons des charognes entassées déplacées par des pelleteuses. C'est le cas lorsqu'elle découvre sur le bord de la route un accident.

¹⁴⁴ Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma : De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, op. cit., p. 171.

¹⁴⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. op. cit., p. 401.

¹⁴⁶ Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma : De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, op. cit., p. 56



Figure 160. Ventura Pons, *A la deriva*, 2008, 59 min 03 s.

La vision de cette boucherie humaine lui rappelle le traumatisme vécu comme le confirme non seulement le déclenchement de sanglots mais l'apparition de flash-backs amplifiés par un ralentissement et une musique extradiégétique rythmée de tambours qui s'entremêlent avec la situation présente.



Figure 161 Ventura Pons, *A la deriva*, 2008, 59 min 11 s.

Le déferlement d'images passées se confirme quand elle se livre au plaisir de la chair avec l'un des résidents du centre de remise en forme, Giró. Elle ne parvient pas à absorber la

surcharge émotionnelle suscitée par l'éveil des pulsions sexuelles ce qui est révélateur de la mise en place d'un système de répétition. L'apparition de ce mécanisme non refoulé provoque une fixation du traumatisme qui tétanise le sujet :

[...] l'image traumatique fait effraction dans l'appareil psychique. C'est un moment généralement très bref, où le sujet se sent vidé de toute pensée. Il ne ressent plus aucune émotion. C'est un moment généralement très bref, où le sujet se sent vidé de toute pensée. Il ne ressent plus aucune émotion¹⁴⁷.

Ce maintien est si important que le choc ne connaît pas de limite ni spatiale ni temporelle. Le traumatisme vécu transgresse les frontières en s'inscrivant dans son inconscient : « [...] un événement traumatique suscite un souvenir indélébile. Le souvenir réapparaît sous forme de rêves, d'images mentales pénibles et envahissantes, etc¹⁴⁸. » Elle est confrontée au syndrome post-traumatique lui faisant vivre à nouveau ces scènes de violence qui traduisent les séquelles de la chair suite à cet événement bouleversant.

Cette reviviscence est la conséquence de l'impossibilité à symboliser l'expérience traumatique, à transformer le sensoriel en code signifiant qui, lui, peut être rangé en mémoire mais aussi refoulé, déplacé, etc. Contrairement aux hypothèses freudiennes initiales, la reviviscence, par exemple dans les cauchemars, n'offre pas au sujet la possibilité d'élaborer l'expérience vécue mais indique que l'élaboration n'a pas eu lieu. Outre la souffrance immédiate provoquée par la sensation de revivre l'événement traumatique, le sujet perçoit de manière très inquiétante le figement de son histoire et la mise en boucle du cours de sa vie. L'écoulement du temps n'est plus linéaire, interrompu par le court-circuit de la reviviscence, il revient en boucle au moment du traumatisme¹⁴⁹.

La confrontation quotidienne avec la mort au cours de son activité en Afrique comme infirmière pour une association humanitaire lui a laissée des plaies encore ouvertes qui se manifestent perpétuellement dans son psychisme. C'est en ce sens que l'adoption d'un mode de vie singulier participe d'un processus de reconstruction du sujet. Cette réparation intérieure passe par la recomposition de l'environnement spatial qui permet de redéfinir les frontières, d'explorer la limite entre son espace intérieur et le monde extérieur :

L'utilisation de la fonction de limite est donc la capacité à différencier le "chez-soi" du "chez les autres" ; c'est une des manières de symboliser et d'installer dans le réel sa propre individualité, cela participe donc aux processus de personnalisation et d'individuation des personnes, particulièrement à l'adolescence¹⁵⁰.

Dans cette perspective elle use de l'ensemble des possibilités offertes par la caravane

¹⁴⁷ François Lebigot, Carole Damiani, *Les Mots du trauma. Vocabulaire de psychotraumatologie*, Savigny-sur-Orge, Éditions Philippe Duval, 2011, p. 76.

¹⁴⁸ Allan Young, « Traumatisme à distance, résilience héroïque et guerre contre le terrorisme », in *Revue française de psychosomatique*, 2005, n. 28, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2005-2-page-39.htm>, [page consultée le 18/07/2017].

¹⁴⁹ Lionel Bailly, « Prévention de la répétition du trauma », in *Contraste*, 2007, n.26, p. 234.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 238.

en tant que moyen de locomotion. La phase de réparation passe par le choix d'un environnement situé en marge de l'agitation urbaine barcelonaise puisqu'elle décide de séjourner dans un camping. Ce mode de vie lui permet de se réapproprier sa propre existence en délimitant son propre espace par rapport au monde extérieur. Bien plus que l'occupation provisoire d'un terrain, cette dernière se reconstruit en adoptant cette pratique individuelle tout en présentant une dimension collective :

À l'instar des communautés hippies des années 1970, le camping se massifie, en particulier à travers ses couches populaires. Face à une société dont certains observateurs disent qu'elle s'individualise, la vie collective offerte par les terrains de camping permet de construire autrement du lien social. Les enquêtes menées par le ministère du tourisme démontrent alors cette recherche de liens amicaux, familiaux ou amoureux facilités par une certaine mise à nu qui dans certaines circonstances frôle la promiscuité¹⁵¹.

En habitant un espace mobile et maîtrisé tout en étant tourné vers l'extérieur, cette dernière renoue avec elle-même en apparaissant sur le mode de l'étrangère afin d'accueillir chez elle, cet autre. La recherche d'un espace transitoire traduit la volonté du sujet de se reconstruire. Le déplacement concourt à la reconfiguration de son existence. C'est en ce sens que l'installation au camping n'est qu'une première étape du voyage entrepris dans sa phase de rétablissement. L'installation dans une zone périphérique permettant de se mettre à distance de la vie urbaine sédentaire se prolonge lorsqu'elle fait le choix de se déplacer dans une station-service qui est un espace caractéristique du tissu péri-urbain selon par le géographe Michel Lussault :

[...] selon les cas est infra-urbaine (on n'y trouve qu'une aire de repos et des sanitaires), périurbaine (une station d'essence s'y ajoute), suburbaine (quelques services commerciaux sont présents, voire d'hôtellerie et de détente), voire péri-centrale (l'aire se transforme en secteur d'activité où les individus peuvent envisager une halte plus longue et en rencontrer d'autres qui y travaillent, viennent y chercher quelque chose)¹⁵².

Dans la lignée des recherches de Michel de Certeau portant sur la notion de géopoétique, Marc Augié dessine les contours d'une nouvelle perception de la donnée spatiale :

[...] un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique serait " un non-lieu ". Un non-lieu serait un endroit que l'on n'habite pas, et dans lequel l'individu demeure anonyme et solitaire¹⁵³.

Dans cet espace transitoire, l'individu se met à distance de son environnement

¹⁵¹ Olivier Sirost, « Du campement au camping », in *Techniques & Culture*, n. 56, 2011, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/tc/5432>, [page consultée le 14/11/2017].

¹⁵² Michel Lussault, *L'Homme spatial. La Construction sociale de l'espace humain : La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2007, p. 324.

¹⁵³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du seuil, Paris, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1992, p. 48.

quotidien en expérimentant une autre manière de concevoir sa propre existence et celle des autres en apparaissant comme autre : « [...] [le] paradoxe du non-lieu : l'étranger égaré dans un pays qu'il ne connaît pas (l'étranger "de passage") ne s'y retrouve que dans l'anonymat des autoroutes, des stations-service, des grandes surfaces ou des chaînes d'hôtels¹⁵⁴. » C'est dans cette perspective que la tentative de reconstruction du personnage en résonance avec la dimension spatiale. C'est en réaménageant son propre espace que cette dernière engage un processus de cicatrisation : « Un bateau, une voiture, une caravane, une tente, un bureau, un carton sous un pont, peuvent, par exemple, devenir un "chez-soi"¹⁵⁵. »

2. Traumatismes physiques

L'exploration de la fragilité du corps se remarque par la saisie d'un corps usé dans sa dimension organique ce qui insiste sur le vieillissement prématuré de la chair. L'image cinématographique conçue propose de dévoiler cette chair éprouvée à travers une multiplicité de formes qui témoigne de son caractère perméable en apparaissant autre sous l'angle de la variation. De fait, nous examinerons les marques révélatrices d'une représentation corporelle en déficience physique avant d'étudier une faiblesse liée à la présence d'un virus intérieur.

La revendication de la perméabilité de la forme donne une place significative aux matières déformées, c'est-à-dire à celles qui se caractérisent par leurs spécificités. C'est sur cette perception fragile du corps identifié comme « le corps indésirable¹⁵⁶ » suite à un dysfonctionnement physique de la matière que Giró attire particulièrement l'attention dans *A la deriva*. Placé sous contrôle judiciaire, cette assignation à résidence est d'autant plus amplifiée par sa paralysie qui le contraint à une autonomie physique limitée. Cette perte de contrôle sur sa chair est notamment perceptible par la récurrence de premiers plans poitrines sur ce corps constamment allongé ce qui insiste sur son aspect fragmenté. La perception de la porosité de la chair est exposée dans l'une de ses expressions les plus apparentes comme le met en évidence la projection d'une chair en dysfonctionnement. De ce fait les mouvements corporels sont placés sous la dépendance d'un autre corps comme le souligne l'usage du fauteuil roulant. L'expérimentation d'une liberté conditionnelle est particulièrement éprouvée

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹⁵⁵ Véronique De Lagausica, Jean-Luc Sudres, « Psychisme et habitat : nouvelles perspectives pour un soin clinique », in *Annales Médico-Psychologiques* n.176, 2018, p. 598. pp. 597-606

¹⁵⁶ David Le Breton, *Anthropologie du corps et de la modernité*, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/anthropologie-du-corps-et-de-la-modernite--9782130585442-page-209.htm>. 209, [page consultée le 12/08/2017].

lors de la sortie improvisée dans le parc de l'établissement entreprise par Anna. Cette excursion surprise le plonge dans une angoisse perceptible à travers la mise en scène orchestrée par cette dernière. Le peu d'indications données sur le lieu de destination de la promenade associée à une économie verbale en optant pour des phrases nominales : « Fin de la excursión » (34 min 27 s) participent d'un assujettissement du corps vulnérabilisé. Même si la paralysie provoque une perte de sensibilité de ses membres inférieurs considérable, ce dysfonctionnement ne suppose pas pour autant une déchéance. Le trouble physique n'a pas pour autant atteint l'ensemble de son organisme comme en témoigne la mobilisation accrue des autres facultés sensorielles révélant une chair avide de désirs. Malgré son incarcération, cet enfermement est à l'image de sa situation physique en habitant une spatialité charnelle limitée en étant « [...] un homme au statut intermédiaire, un homme de l'entre-deux, de la liminalité¹⁵⁷. » L'expérience de cette position transitoire n'est pas perçue par Giró comme un état figé tel un stigmate « [...] quelque chose disqualifie et empêche pleinement d'être accepté par la société¹⁵⁸ » mais comme un processus dynamique qui passe par une remise en question de l'idée d'une perte de sensibilité d'après Robert Francis Murphy, lui-même devenu handicapé à cause d'une tumeur contractée au niveau de la moelle épinière :

Les handicapés à long terme ne sont ni malades ni en bonne santé, ni morts ni pleinement vivants, ni en dehors de la société ni tout à fait à l'intérieur. Ce sont des êtres humains mais leurs corps sont déformés et fonctionnent de façon défectueuse, ce qui laisse planer un doute sur leur pleine humanité¹⁵⁹.

À travers ce long métrage, le corps n'est pas appréhendé sous l'angle de la fixité en apparaissant de manière fragmentée en métamorphose permanente. En nous plongeant au cœur de cette chair brisée, la recherche de la sensorialité pour survivre ne passe pas inaperçue. La tentative de reconstruction passe par la manifestation de ses affects. La reconstruction par la métaphore animale ne s'exprime pas seulement à travers une libido accrue dans la mesure où il s'approprie les propriétés de cet animal en usant de fourberies en devenant une « Personne rusée¹⁶⁰ » pour parvenir à ses fins, c'est-à-dire retrouver sa liberté. Le personnage masculin use de son pouvoir en envisageant l'attribut de Cupidon comme une arme de destruction en vue de sa survie comme le souligne Dominique Bourgeon : « [...] serpent-trait-

¹⁵⁷ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁸ Erving Goffman, *Stigmate. Les Usages sociaux des handicaps* (trad. Alain Kihm), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1975, p. 7.

¹⁵⁹ Robert Francis Murphy, *Vivre à corps perdu. Le Témoignage et le combat d'un anthropologue paralysé*, Paris, Presses Pocket, coll. « Pocket Terre Humaine », 1993, p. 184.

¹⁶⁰ Trésor de la langue française « Serpent », in Trésor de la langue française, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=200561325;r=1;nat=;sol=3>, [page consultée le 31/10/2017].

flèche empoisonnée-venin... Le corps du serpent est assimilable à un trait donc à une flèche¹⁶¹. » Le débordement pulsionnel est cultivé par la mise en tension de la chair permanente. La stratégie de séduction mise en place repose non seulement sur celle du dieu de l'amour mais reprend celle de la figure biblique présente dans la Genèse en mettant le corps désiré en tension permanente. Destiné à une vie souterraine, il crache son venin pour mieux paralyser sa proie en distillant lentement son poison prenant l'apparence d'un filtre d'amour. Le premier rapport se produit par l'intermédiaire de l'un des autres gardiens. En simulant un endormissement profond, il ne cesse de jouer sur les apparences pour satisfaire son intérêt. C'est dans cette perspective qu'il se saisit des éléments contribuant à l'élaboration d'une image vulnérable. L'association de son incapacité physique avec un pyjama bleu d'hôpital renforce la vision d'une existence fragile. Malgré cette apparente fatalité, ce costume recèle d'un pouvoir sensoriel insoupçonné. Ventura Pons se saisit de la passivité apparente pour non seulement habiller la chair mais lui redonner un pouvoir existentiel. Par l'effet de distanciation provoquée par sa déficience physique, il pénètre dans l'univers le plus intime de sa proie en vue de sa dévoration en dérobant l'un des livres d'Anna au cours de ses rondes, à l'intérieur il prend connaissance d'une nouvelle proposition de mission humanitaire comme elle le mentionne explicitement à son ami, Carducci : « [...] la carta que he perdido era de la ONG donde trabajaba, quieren que vuelva a África » (17 min 29 s). C'est par ce moyen qu'il découvre son identité en le manifestant ultérieurement en l'interpellant depuis sa chambre afin de l'attirer dans ses filets. Grâce à ce stratagème, il parvient à déstabiliser la jeune femme comme en témoigne l'interrogation directe formulée : « ¿Cómo sabes mi nombre ? ¿ Por qué me has llamado ? » (20 min 41 s). Par ce mécanisme, il tente de renverser le rapport de force en imposant sa volonté : « Cada noche te veo pasar a la misma hora. Vivir aquí es bien. No quiero que me curen. No me quiero ir. No quiero volver a casa. » (21 min 05 s). Malgré le débordement pulsionnel recherché la situation se retourne contre lui dans la mesure où Anna revient secondée par le kinésithérapeute Carducci afin de l'immobiliser. Malgré l'apparence d'une docilité corporelle effectuée, le pensionnaire reprend le pouvoir en feignant de l'étrangler comme il le souligne : « Abría podido liquidarte sin problemas. Estás en deuda conmigo. ¿ Qué ? ¿ No dices nada ? ¿ Y del libro tampoco ? » (29 min 54 s). Par ce dispositif, le jeune homme fait basculer le rapport de force pour la mettre sous pression. Il s'attache à réveiller en elle de la sensibilité à travers l'emploi d'adverbes intensifs : « Tan difícil es

¹⁶¹ Dominique Bourgeon, « Le Cadeau empoisonné : séduction et amours clandestines », in *Mauss*, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-2-page-183.htm>, [page consultée le 16/11/2016].

entenderlo sólo quiero quedarme un poco más de tiempo después me largaré y os dejaré tranquilos. » (30 min 29 s). La résistance déployée pour ne pas sombrer dans le tourbillon émotionnel s'exprime par un acte violent. Après la tentative de mise à distance opérée par la gifle, elle essaye de résister verbalement par l'utilisation de phrases négatives : « No quiero saber tu nombre y menos aún lo que te pasa. » (30 min 49 s) et physiquement en ne lui rendant plus visite. Néanmoins, cette lutte n'est que provisoire puisqu'elle succombe à la tentation. Cette opposition s'effrite lorsque Giró se met à nu émotionnellement : « Me gusta mucho que vengas a verme. » (46 min 49 s). Il accompagne cet aveu d'un double baiser dont la deuxième marque est plus prononcée dans la mesure où le contact ne se produit pas uniquement par les lèvres mais par la langue. Le premier contact corporel déstabilise la jeune femme. Cette emprise est confirmée lorsque par un plan détaillé sur le téléphone mobile d'Anna, il lui demande de se rendre dans sa chambre. Le contrôle de sa proie se remarque dans la maîtrise de la libido de cette dernière. La vitalité débordante de ce corps dysfonctionnant ne cesse de s'adapter à son environnement tel un caméléon pour survivre. Cette considération animalière se reflète notamment dans la transformation de ce corps en un corps désirant comme le reflète l'excitation manifestée par Anna suite à cette demande. Malgré l'impossibilité d'entreprendre une relation avec un pensionnaire placé sous contrôle judiciaire, celle-ci transgresse les interdits en se laissant tenter par ce « serpent » qui lui inocule tel un venin, une libido exacerbée. Le recours à la figure animalière s'avère être un moyen fréquent mobilisé par les corps fragilisés : « [...] trouve[r] dans le fantasme d'une procréation animale une manière de donner forme à l'informe¹⁶². » Cette transmutation permet au corps défectueux de reprendre le contrôle de son existence malgré la défaillance organique. Au contact de cette chair handicapée, la protagoniste se laisse absorber par son venin comme l'illustre l'affiche du film sur laquelle la protagoniste au premier-plan appose son index et son majeur dans la bouche semi-ouverte du producteur du sérum pulsionnel.

¹⁶² Simone Korff-Sausse, « Les Identifications animales dans la clinique et l'art », in *Le Carnet Psy, op. cit.*, p. 29.

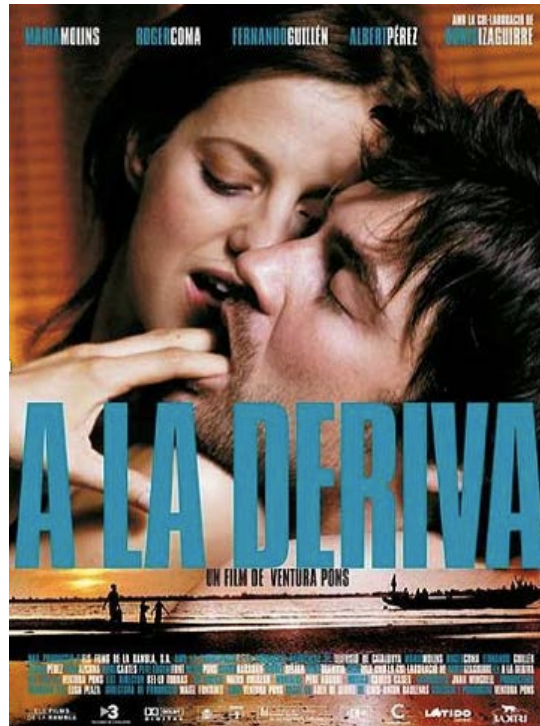


Figure 162. Ventura Pons, *A la deriva*, 2008.

L'érotisme de l'image suscitée se reflète dans la mise en tension des corps représentés est révélateur du pouvoir ensorceleur de Giró qui sous les apparences d'une forme fragile révèle une activité pulsionnelle débordante. Cette expression débordante du territoire pulsionnel passe par l'accomplissement du fantasme de la projection animalière qui lui permet de surmonter l'épreuve de la défaillance physique selon Simone Korff-Sausse : « [...] parce qu'il signe l'absence ou la défaillance de l'autonomie et du langage qui sont les deux grandes fonctions qui spécifient l'humanité, parce qu'il évoque une pulsionnalité non contrôlée¹⁶³. » Destiné à mener une existence rampante à l'image du serpent, il ne manque pas de vitalité comme l'atteste la manifestation d'une libido accrue. Tout comme ce reptile, il hypnotise sa proie en contrôlant son territoire pulsionnel en vue de son existence. Il joue de cette apparence défectueuse pour dissimuler ses intentions à échapper à la vigilance d'Anna, l'une des surveillantes comme l'atteste la fin du long-métrage. C'est au cours de la séquence finale, qu'il prend la fuite aux commandes de sa caravane. La représentation d'une déficience révélatrice de la perméabilité de la forme à travers le prisme d'une vitalité exacerbée est également incarnée par l'ex-femme en fauteuil roulant d'Ignasi Millet dans *Ignasi M.*

La perception d'une chair fragile soumise au danger perpétuel d'être agressée du fait

¹⁶³ *Ibid.*, p. 31.

de sa perméabilité est interrogée de manière singulière dans la filmographie de Ventura Pons en évoquant une autre forme de fragilité physique liée à la présence de virus. Cet aspect est notamment mis en évidence dans ce documentaire consacré à l'un des amis du cinéaste séropositif, Ignasi Millet. L'évocation constante de cette épée de Damoclès tout au long de ce film documentaire vise à souligner la porosité de la matière. L'idée d'une représentation limitée laisse place au dévoilement d'une chair empreinte de dynamisme comme le confirme l'affiche du film sur laquelle le protagoniste apparaît torse nu. Malgré les apparences d'une destruction programmée, le protagoniste livre une bataille acharnée contre ce déterminisme en croquant la vie à pleine dent. La défaillance de la forme qui annoncerait sa déchéance se transforme en une source de vitalité comme le manifeste l'existence menée fondée essentiellement sur l'expression du pouvoir sensoriel du corps retranscrit symboliquement par le port exclusif de vêtements vifs très saturés. Cette revendication s'exprime lorsque le protagoniste se livre à une performance au cours de laquelle tel un mannequin, il met en valeur ce principe ontologique en défilant devant la caméra dont l'effet est accentué par l'introduction du son déclencheur d'un appareil photo à chaque essayage. Ce choix esthétique aspire à attirer l'attention non seulement sur la singularité du personnage mais symbolise sa volonté de se laisser guider par ses sens en l'affirmant explicitement : « Me levanto, miro por la ventana. Me miro al espejo. En función del estado de ánimo, me visto. Soy un hombre que vive de colores. » (15 min 30 s). Malgré la variété des tenues portées, force est de constater qu'elles possèdent une caractéristique commune en étant saturées. Cette intensité colorée témoigne symboliquement de la volonté du protagoniste de jouir qualitativement de la vie.



Figure 163. Ventura Pons, *Ignasi M.*, 2013, (15 min 12 s).

Parmi la multitude de substances chimiques ingérée présentée avec humour devant la caméra à la manière d'un vendeur pour une émission de téléachat, Ventura Pons brise l'image traditionnelle du malade vidé de son essence en révélant les vertus de son médicament fétiche le Viagra, pour pallier le manque de réactivité de son pénis. L'attachement affectif concédé à cette substance témoigne de son engagement à mener une existence fondée sur l'écoute de ses désirs. La détermination du protagoniste à survivre passe par une revendication exacerbée de la sensibilité qui procède non seulement d'une apparence colorée mais d'une considération humoristique de cette existence particulière. Cet aspect apparaît explicitement lorsque le protagoniste décrit sa boîte de pilules en l'associant à un symbole de résistance : « Han hecho la bandera gay, sin querer, con el pastillero » (03 min 30 s).



Figure 164 Ventura Pons, *Ignasi M.*, 2013, (03 min 30 s).

Ce commentaire sous-entend une pointe d'ironie dans la mesure où le rapprochement effectué est révélateur d'une image persistante depuis le premier cas détecté dans les années 1980 : « El primer caso de sida en España fue detectado en 1983, y desde ese momento el virus fue identificado con los homosexuales, a los que inmediatamente se calificaron de “grupo de riesgo” volviendo a situar sobre ellos la sombra del estigma¹⁶⁴. » Le lien établi entre l'apparition de la maladie et plus spécifiquement celle contractée par ce dernier le VIH, est

¹⁶⁴ Alberto Berzosa Camacho, *La Sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, op. cit., p.187.

intimement liée au référent homosexuel :

Si l'on diagnostique des malades dans tous les groupes sociaux, il apparaît que le virus touche de façon disproportionnée certains segments de la population : les communautés homosexuelles, les usagers·ères de drogues, mais aussi les migrant·e·s d'Afrique – et notamment les femmes – ou les personnes trans¹⁶⁵.

C'est sur cette remise en question de l'image homosexuelle décadente qu'Ignasi livre un combat quotidien en ne s'attardant pas sur la souffrance éprouvée au nom d'une reconsidération de la chair fragilisée empreinte de dynamisme ce qui reprend la perspective d'Alberto Mira : « El dolor es privado, el sida es un problema público, las opiniones en torno al sida se generan en el ámbito público y es aquí donde pueden alterarse¹⁶⁶. » Cette reconfiguration d'une représentation du corps décadent passe par une revendication exacerbée de la sensibilité de la forme. La préoccupation d'une libido importante est mise en relief lorsqu'il nous conduit à son sex shop favori. Cette séquence ne se limite pas à une simple visualisation de la vitrine de l'établissement comme le supposerait la représentation initiale effectuée au cours de laquelle nous le distinguons à l'intérieur. La pénétration dans ce lieu de plaisir nous met au contact de son vendeur habituel Jonathan qui répond à son désir spécifique de préservatifs qui se démarquent du référent traditionnel en étant de couleur noire et de plus grande taille. Ce détail est particulièrement accentué quand le protagoniste doit choisir entre deux produits. La préférence se porte sur celui qui propose une dimension imposante recherchée comme il le précise « XXL » (01 h 15 min 30 s) ce qui est révélateur non seulement de la forme imposante de son pénis mais d'une recherche incommensurable de plaisir amplifiée par une musique intradiégétique très rythmée. La revendication d'une libido importante se reflète également dans la volonté d'acheter un objet sexuel qui vise à prolonger la jouissance masculine en intervenant dans la durée de l'érection, un anneau pénien qu'il désigne sous son terme universel de cockring. Tout comme le premier article, c'est en fin connaisseur qu'il indique les caractéristiques recherchées : « Me gustaría también un cock ring de silicona de esos transparentes. Había uno, como unas arendelas que era como un muelle. » (01 h 16 min 31 s). L'hésitation entre deux modèles témoigne d'une recherche exacerbée de plaisir comme le souligne le conseil apporté sur la qualité de chacun des objets proposés. L'optimisation du territoire pulsionnel passe par l'exploration de tous les fantasmes

¹⁶⁵ Gabriel Girard, « VIH/Sida », in Juliette Rennes, *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, Édition la découverte, 2016, p. 670.

¹⁶⁶ Alberto Mira, « Esta noche...Sida. Tratamiento del sida en prensa y televisión en España », in Juan Vicente Aliaga, José Miguel García Cortés, *De amor y de rabia : Acerca del arte y el sida*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1993, p. 154.

qui le traversent. Cette conception apparaît explicitement par l'essayage de tenues sadomasochistes au cours duquel il opte pour le costume intégral en portant une cagoule de cuir noir et un fouet de la même matière.



Figure 165. Ventura Pons, *Ignasi M.*, 2013, (01 h 16 min 21 s).

L'utilisation de ces éléments pour mêler plaisir et douleur est envisagée comme un moyen thérapeutique pour surmonter les épreuves personnelles qui se relèvent de deux ordres. Ce recours renvoie au traumatisme vécu au sein de la cellule familiale causé par les rapports tumultueux entre ses parents comme le reconnaît le protagoniste. La figure paternelle depuis son enfance, ne cesse de jouer perpétuellement avec la mort en entreprenant des tentatives de suicide. Cette plaie a fortement impacté le protagoniste tel qu'il nous le révèle par le biais de commentaire en off la souffrance ressentie : « Papá y mamá son dos potencias muy grandes en mi vida tremendas a nivel creativo. En eterna rivalidad con un desastre a nivel familiar, pero con una riqueza fantástica creativa. » (11 min 45 s). Cette situation est à l'origine d'une blessure profonde qui a une incidence considérable qui le confirme en sa présence : « Lo que más me duele es que os he perjudicado. » (13 min 01 s). Dans cette perspective, Ignasi trouve son apaisement dans une sexualité violente selon Sheldon Bach : « [...] une pathologie sadomasochiste apparaissait quand la mère est en danger, malade ou malheureuse et quand l'enfant consacre sa vie à la soigner ou à la sauver¹⁶⁷. » L'activité sexuelle agressive cultivée

¹⁶⁷ Sheldon Bach, « Le Sadomasochisme dans la pratique clinique et la vie quotidienne », in *Revue française de psychanalyse*, 2002, vol. 66, n. 4, p. 1218.

concourt également à déporter la souffrance de la maladie :

La pathologie sadomasochiste résulte souvent de différents traumatismes de l'enfance qui entraînent une intensification de l'angoisse de l'anéantissement ou de la castration. Elle apparaît aussi fréquemment à la suite d'une longue maladie infantile – comme la poliomyélite ou les rhumatismes articulaires aigus – qui isole l'enfant de son groupe, l'amène à avoir peur pour sa vie et à créer en compensation un monde fantasmatique où domine la toute-puissance et la recherche de la souffrance. Ainsi, tout événement de la vie et n'importe quelle phase du développement peut contribuer à la formation du sadomasochisme. Le fil qui les relie est que les relations aux objets primaires s'orientent de façon prédominante vers la souffrance plutôt que vers le plaisir ; un type d'interaction douloureux plutôt qu'agréable est ce que l'individu désire, ce qui lui semble rassurant et familier¹⁶⁸.

Ces blessures se sont changées en une modalité d'attachement, qui jumelées au pouvoir destructeur infini suscité, participent d'une sensation de pleine puissance en appliquant une autorité sur les autres. La stabilisation de ce dysfonctionnement est rendue possible par ses rendez-vous récurrents avec l'équipe médicale dirigée par le docteur Clotet : « Sé que iré durante el resto de mi vida. » (40 min 30 s). Ce constat n'est pas envisagé sur une tonalité fataliste comme en témoigne le lien établi avec service en charge du traitement de sa maladie qui se détourne d'une perception anonyme et froide de l'univers hospitalier. Même s'il mentionne la douleur des effets secondaires provoquée par l'absorption d'un traitement chimique quotidien pour stabiliser cette maladie lors de son rendez-vous avec l'un des médecins et lors de sa prise de sang avec l'infirmière, il reste déterminé à surmonter les difficultés. La force psychique est cultivée notamment lors de ses escapades en pleine nature comme il le reconnaît explicitement avec l'un de ses échanges avec ses coéquipiers en éprouvant une attraction pour un lieu particulier. Cette ode à la vie se manifeste au cours de la pratique habituelle de l'escalade.

¹⁶⁸ *Ibid.*



Figure 166. Ventura Pons, *Ignasi M.*, 2013, (30 min 28 s).

Par le biais de plans généraux sur l'une des falaises du massif montagneux catalan de Montserrat nous parvenons à le distinguer pendant l'effort avec ses deux frères Xavier et Marcel grâce à sa tenue orangée vive. Le choix de cette couleur insiste sur le sentiment de bien-être qui tel un soleil extériorise la chaleur intérieure de sa chair. La performance sportive se remarque dans la position adoptée en pratiquant la technique de la corde tendue qui consiste en une progression simultanée des participants. Ce procédé implique une relation de dépendance car tous les membres doivent s'assurer mutuellement. C'est dans cette perspective que l'ascension effectuée traduit non seulement la tenacité d'Ignasi à s'accrocher à la vie mais reflète le rapport d'équilibre noué avec ses frères malgré cette anomalie. Cette activité sportive joue également un rôle fondamental dans sa construction dans la mesure où elle lui a permis de maîtriser ce corps défaillant :

Le besoin de se sentir compétent est l'un des motifs principaux déterminant le choix des activités physiques et sportives (APS) pratiquées, l'intensité de l'engagement dans celles-ci, la persévérance dans cet investissement, et la continuation de la participation¹⁶⁹.

La pratique fréquente du sport apparaît plus explicitement lorsqu'il se rend à la salle de sport. Suivi par un coach sportif, il suit un entraînement rigoureux comme l'illustrent les exercices de musculation effectués qui visent à le tonifier. Malgré la douleur provoquée par le mouvement demandé pour la musculation des épaules, il résiste à accomplir l'intégralité de l'activité. En ce sens, la pratique sportive s'avère être une source de jouvence fondamentale

¹⁶⁹ Didier Delignières, *Psychologie du sport*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 23.

qui lui a permis à travers la fixation d'objectifs de se réapproprier cette chair décadente :

[...] les buts mobilisent et régularisent la quantité d'effort que le sujet investit dans la tâche, et accroissent la persévérance, l'effort étant fourni jusqu'à réalisation du but ou du sous-but. D'une manière générale, le sujet persiste dans ses efforts tant qu'il perçoit une dissonance entre l'objectif qu'il s'est fixé et les résultats actuels¹⁷⁰.

Le portrait dressé par le cinéaste s'éloigne d'une représentation morbide de la chair qui se laisse dépérir en nous présentant une figure combative empreinte de vitalité. Le regard kaléidoscopique du cinéaste sur le corps l'amène à nous mettre au contact avec une pluralité de formes. Dans cette perspective, la perception d'une chair pourrissante attire plus particulièrement son attention. Malgré la déchéance annoncée, la volonté de croquer la vie à pleine dent se manifeste dans *Amic/amat*. Le cinéaste nous met au plus près du professeur de littérature Jaume Clarà souffrant d'un cancer en nous le présentant dans son intimité la plus profonde comme l'illustre la scène de la douche où nous le découvrons nu en train de se laver par un lent traveling latéral descendant qui annonce la décomposition prochaine du corps. La mort imminente propulse la matière organique dans un processus dynamique. La perception d'un corps en transformation est portée à son comble en apparaissant dans ces derniers instants de vie :

Le fait d'être atteint d'un cancer en phase terminale bouleverse ce rapport au corps par les modifications physiques brutales que l'évolution ultime de la maladie engendre, menaçant la permanence de soi et le sentiment d'être, rompant la continuité existentielle¹⁷¹.

C'est l'occasion pour cette chair réprimée de se détacher du carcan dans lequel il était enfermé pour révéler son essence. Le renversement ontologique de la mort se remarque lorsque ce dernier révèle son homosexualité et plus particulièrement son attachement passé pour son ami médecin. Dans ce sillage, il n'hésite pas à assouvir ses moindres désirs en usant des services d'un jeune prostitué qui n'est autre que l'un de ses étudiants pour qui, il éprouve une profonde affection amoureuse. Le refus d'une perspective fataliste malgré la dégradation de la matière apparaît comme un trait récurrent du cinéma de Ventura Pons. *Barcelona (un mapa)* s'inscrit dans la même orientation en mettant en scène Ramón propriétaire d'un appartement barcelonais qui décide de profiter de ses derniers instants de sa vie en demandant le départ de ses locataires. La volonté de répondre à ses désirs se reflète dans cette décision. La projection d'une chair en dépérissement ne se borne pas à une spécificité de genres. Dans *Forasters*, le personnage féminin souffre d'un cancer et décide de vivre les derniers instants

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Fazya Ait-Kaci, « La Parole à l'épreuve des dommages corporels en phase avancée du cancer », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, n.118, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2014, p. 46.

de son existence dans l'appartement familial habité par son père également mourant. Cette position l'a paradoxalement incitée à se détacher des conventions préétablies ainsi que le manifeste la relation amoureuse entretenue avec une immigrée dominicaine plus jeune que lui. L'exposition d'une matière fragile est renforcée lorsqu'elle nécessite l'aide de son fils pour procéder à sa toilette intime. Cependant, cette position de vulnérabilité lui permet de percer les tabous familiaux en revenant sur des évènements intimes survenus au cours des années 1960. La perception corporelle proposée transgresse toutes les frontières en donnant à voir le corps dans toute sa complexité à travers une variété de formes.

Chapitre 2 : Un corps à soi

*Partout où j'ai trouvé du vivant, j'ai trouvé de la volonté de puissance ;
et même dans la volonté de celui qui obéit, j'ai trouvé la volonté d'être maître.
[...] Et la vie elle-même m'a confié ce secret :
" Vois, m'a-t-elle dit, je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même "*¹

Le dévoilement de la complexité de la matière ne se limite pas à un simple constat. Habiter son corps devient l'enjeu de l'écriture cinématographique ponssienne. Animé par le désir de révéler des corps libérés, le cinéaste fait du rapport à soi le fondement même de l'existence humaine. C'est en ce sens que le tissu corporel est présenté dans toute son ambigüité en apparaissant comme le résultat non seulement d'une conscience individuelle mais engage le sujet dans un rapport d'altérité singulier. Ce double critère caractéristique du monde occidental met le corps en tension permanente dans un entre-deux en étant envahi à la fois par des forces intérieures et extérieures depuis le XVI^e siècle selon François de Singly : « [...] les frontières entre la dimension statutaire et la dimension personnelle de l'identité sont poreuses². » Le ressort corporel s'articule sur un aspect dual en étant non seulement soumis à la perméabilité intérieure tout en étant le résultat d'une construction sociale :

L'homme est double, en lui il y a deux êtres : un être individuel qui a sa base dans l'organisme et dont le cercle d'action se trouve, par cela même, étroitement limité, et un être social qui représente en nous la plus haute réalité, dans l'ordre intellectuel et moral, que nous puissions connaître par l'observation, j'entends la société. Cette dualité de notre nature a pour conséquence, dans l'ordre pratique, l'irréductibilité de la raison à l'expérience individuelle³.

Pour le sociologue Émile Durkheim ces deux référents indissociables font la spécificité de la matière ce qui est à l'origine de la mise en place de la constitution d'une image uniforme afin de réguler cette inconstance. Le corps individuel se trouve assujéti à un modèle dominant qui le met en tension avec sa propre personnalité :

Nous sommes entraînés dans le sens social et nous tendons à suivre la pente de notre nature. Le reste de la société pèse donc sur nous pour contenir nos tendances centrifuges, et nous concourons pour notre part à peser sur autrui afin de neutraliser les siennes. Nous subissons nous-mêmes la pression que nous contribuons à exercer sur les autres. Deux forces antagonistes sont en présence. L'une vient de la collectivité et cherche à s'emparer de

¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. Henri Albert), Paris, Arvensa Éditions, 2015, p. 127.

² François De Singly, *Double Je. Identité personnelle et identité statutaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2017, p. 114.

³ Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, (1912) 1968, p. 23.

l'individu ; l'autre vient de l'individu et repousse la précédente⁴.

L'importance d'une régulation pour garantir le développement de la forme attire notamment l'attention de Marcel Mauss comme l'illustre son étude intitulée « Notion de techniques du corps ». Défini comme les « [...] façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps⁵ », ces comportements participent d'un effet de normalisation en s'articulant sur trois référents que sont le domaine biologique, sociologique, psychologique « [...] triple point de vue, celui de " l'homme total " ⁶. » Pour parvenir à ce stade, la modélisation du corps passe par son éducation :

Le dressage, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici c'est un rendement humain. Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain. Ces procédés que nous appliquons aux animaux, les hommes se les sont volontairement appliqués à eux-mêmes et à leurs enfants⁷.

La reproductibilité de la forme est légitimée par l'institutionnalisation d'un discours, est cultivée notamment par des instances de contrôle en charge du respect des règles dictées. À travers sa filmographie, Ventura Pons s'attache à dévoiler le système d'assujettissement du corps emprisonné dans des structures relationnelles qui ne participent pas à son épanouissement mais à son enfermement, muselé de sa naissance à sa mort. Néanmoins, ce dernier interroge cette position hégémonique en offrant un regard déformé du modèle établi. Bien plus qu'un regard critique, il s'affranchit du cadre imposé en redonnant au corps son propre entendement.

I. Conditionnement du soi par des instruments de contrôle

La question de la restriction du désir nous ramène à ce que Michel Foucault soulève dans *Les Aveux de la chair* dès le III^e siècle par non seulement l'extériorisation obligatoire de la confession mais de sa révélation en l'adressant à un destinataire. C'est ce processus communicationnel qui est identifié comme un dispositif de pouvoir puisqu'il joue un rôle de régulateur dans la constitution du territoire le plus intime en soumettant le corps. De ce fait, la matière est dévorée de l'intérieur par ce principe de subordination à travers la mise en place de dispositifs de contrôle. Néanmoins, le cinéaste se détourne de cette projection autoritaire

⁴ Émile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1930, p. 360.

⁵ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, (1950) 2001, p. 365.

⁶ *Ibid.*, p. 369.

⁷ *Ibid.*, p. 374.

en révélant les failles du discours institutionnalisé.

De cette matière animée par une énergie débordante, le cinéaste questionne les procédés qui ont connu une ascension fulgurante « l'explosion discursive⁸ », c'est-à-dire non seulement la prolifération mais la puissance des discours opérée sur la chair constituée par les institutions dont la donnée linguistique en est le témoin en diffusant une « [...] codification de toute une rhétorique de l'allusion et de la métaphore » telle que le souligne Michel Foucault à travers son entreprise archéologique de la notion de sexualité. En ce sens, l'encadrement du corps fait l'objet d'une instrumentalisation :

Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie des luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de force les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres ; les stratégies enfin dans lesquels ils prennent effet, et dont le dessein général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales⁹.

La gouvernance du corps ne peut se faire sans la mise en place de dispositifs qui permettent de garantir son enfermement en s'appuyant sur les savoirs. L'utilisation du vivier de connaissance répond à un objectif dépassant la volonté de transmission. Ce mécanisme aspire à légitimer la forme autoritaire des instruments régulateurs concourant à l'instauration et la pérennisation de la norme sociale dominante :

Le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours aussi lié à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux¹⁰.

Le pouvoir hégémonique exercé par les instances de contrôle est cependant interrogé par Ventura Pons à travers sa filmographie. La mise à distance par rapport aux forces dominantes.

1. Une répression dès le plus jeune âge

Le jalonnement de l'existence corporelle est assuré par l'apprentissage de rituels qui

⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1976) 1994, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 300.

garantit l'influence du schéma dominant. Le territoire pulsionnel a été limité par l'instauration d'un mode existentiel à suivre qui passe par une codification très précise des comportements. L'assujettissement passe par la mise en place d'une discoursivité répressive dès le plus jeune âge du corps. Le discours religieux marque son emprise sur la chair en intervenant dans l'appareil éducatif dans cette fiction. La mise en place d'un mode de contrôle apparaît explicitement lors de la tenue d'un cours d'éducation sexuelle dispensé par Monsen Juli ce qui provoque la répulsion de la mère supérieure secondée par la Sor Melíflua de cette institution scolaire sous gouvernance religieuse en condamnant fermement la visibilité accordée au fait sexuel : « Estos temas que se explican son una porquería. De abrirse nada. » (10 min 40 s). Le procédé éducatif déployé passe par des schémas simplifiés du corps masculin et féminin effectués au tableau pour expliquer les différences biologiques. La maîtrise du corps par la morale religieuse s'appuie sur l'idée que le corps chrétien est soumis à la volonté divine comme le rappelle le texte biblique : « Ne le savez-vous pas ? Votre corps est le Temple du Saint-Esprit qui est en vous et que vous avez reçu de Dieu. Vous ne vous appartenez pas à vous-mêmes, car vous avez été rachetés à un grand prix. Rendez donc gloire à Dieu dans votre corps¹¹. »



¹¹ Louis Segond, *Les Épîtres. Le Nouveau testament*, Brest, Éditions de la Spiritualité, 2013, p. 25.

Le contrôle exercé est institué par la mise en place d'un rapport de force qui joue sur le secret et la révélation afin de garantir l'assujettissement du corps. Ce mécanisme se manifeste particulièrement par le discours religieux avant de se généraliser sur les autres instances d'après la théorie foucauldienne : « [...] ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret¹². » C'est en maintenant le référent sexuel caché que l'instance religieuse peut exercer sa pleine puissance en faisant de l'aveu, le ressort même de cette mise en tension comme en témoigne la manière dont Monsen Juli présente la sexualité aux jeunes filles de l'institution religieuse : « El misterio de la reproducción. Del milagro del amor humano para que no ignoréis por más tiempo este aspecto maravilloso de la vida. » (45 min 32 s). En octroyant une place fondamentale à l'acte sexuel dans la formation du sujet, l'instance religieuse diffuse un système normatif en condamnant le plaisir sexuel au profit d'une réponse strictement organique. L'importance donnée au fait sexuel aspire à imposer sa doctrine concernant la pratique de la sexualité. L'enseignement de la sexualité répond à une logique répressive en apparaissant comme l'un des « [...] moyens par lesquels nous pouvons nous transformer afin de devenir des sujets normaux¹³. » Par la formation, il procède à une restriction du plaisir en le conditionnant uniquement à l'exercice de la reproductivité pour garantir la survie de l'espèce humaine :

Par là il faut entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduites, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style. Ces “ arts de l'existence ”, ces “ techniques de soi ” ont sans doute perdu une certaine part de leur importance et de leur autonomie, lorsqu'ils ont été intégrés, avec le christianisme, dans l'exercice d'un pouvoir pastoral, puis plus tard dans des pratiques de type éducatif, médical ou psychologique¹⁴.

L'autorité exercée se manifeste lors de la convocation des parents de la jeune fille qui fait suite à la découverte dans ses affaires de photographies d'une figure masculine qui laisse présager une passion amoureuse. Malgré la révolte de cette dernière contre cette intrusion : « No ha derecho, es una violación sentimental » (23 min 53 s), elle se trouve assujettie à la volonté religieuse comme en témoignent non seulement la réprimande paternelle : « ¡ Berta, no es una manera de hablarle a la madre superiora ! » (23 min 56 s) que la menace proférée

¹² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir, op. cit.*, p. 22.

¹³ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, p. 335.

¹⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome II. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1984) 1997, pp. 16-17.

par la Sor Melíflua : « ¡ Niña, pueden expulsarte ! » (24 min 58 s). La raison de cette vigilance accrue est explicitement révélée par la mère supérieure : « Velar en cada instante » (25 min 11 s) afin de lutter contre des activités juvéniles identifiées comme déviantes. Cette domination ne se borne pas simplement au cadre scolaire comme en témoigne l'influence exercée sur les enfants de chœurs dès le début du long métrage lorsque le vicaire les surprend en train d'espionner un couple depuis la fenêtre de la sacristie par le biais d'une caméra en plongée. Pris devant le fait accompli, Monsen Juli n'hésite pas à jouer un rôle d'éducateur en reléguant la sexualité au rang de la dissimulation, de la cultiver selon l'expression populaire en possédant son jardin secret. La mission pédagogique permanente vise à maîtriser « [...] ce germe sexuel précieux et périlleux¹⁵. » L'attachement au respect d'intimité est associé à l'idée d'une occultation du fait sexuel. Néanmoins, la tolérance revendiquée par le vicaire est remise en question à la découverte d'un rapprochement masculin qui ébranle la considération religieuse de la sexualité admise dans le cadre du mariage, fondée sur l'acte de procréation comme nous le rappelle Michel de Montaigne : « On ne se marie pas pour soi, quoi qu'on en dise ; on se marie autant ou plus pour sa postérité, pour sa famille¹⁶. » La permittivité sexuelle ne suppose pas pour autant un conditionnement comme en témoigne la répression effectuée à l'encontre de toutes formes de plaisirs. Dans cette perspective, la perception d'une réalité contraire au dogme par la vue d'une relation homosexuel le pousse à condamner cette pratique à travers une accumulation d'adjectifs qualificatifs vulgaires : « ¡ Salvajes ¡ Asesinos ! ¡ Criminales ! Maricones ! » (08 min 42 s). Ces insultes font référence au mécanisme de pouvoir déployé qui concourt à faire migrer la notion de perversion identifiée dans le champ de la psychanalyse dans une dimension morale afin de légitimer les principes religieux. Le maintien d'un corps sous surveillance se remarque également dans l'attitude corporelle des individus en charge de représenter l'autorité. En ce sens, le discours religieux répressif est renforcé par la gestuelle récurrente adoptée notamment par Monsen Juli tout au long du film. La domination produite passe par un usage récurrent du signe de croix qui est révélateur de la force religieuse sur la modulation de la chair en montrant par ce geste l'assujettissement de la matière à un corps qui le dépasse comme l'expose explicitement la doctrine chrétienne. Le rôle moralisateur récurrent prend forme notamment lorsqu'il réproouve du haut de sa fenêtre l'activité de tentatrice de Ramoneta dans les rues de la ville en faisant le signe de croix que reproduit ensuite la prostituée en marque de soumission au discours

¹⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome 1. La Volonté de savoir, op. cit.*, p. 67.

¹⁶ Michel De Montaigne, *Essais*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 35.

religieux institué depuis :« [...] [le] Vème siècle, l'évêque Augustin d'Hippone (saint Augustin), qui va doter le *péché originel* d'un contenu proprement sexuel. Selon lui, le sexe faible est ontologiquement tentateur et fornicateur¹⁷. » L'image fomentée vise à destituer le sujet de son propre corps pour garantir son assujettissement :

Pour l'anthropologie chrétienne, la chair corruptible est puissance du péché, puissance de mort (vs. l'Esprit, puissance de vie), puissance tentatrice de ce fait. C'est bien la transformation du corps charnel en corps spirituel de résurrection qui doit avoir lieu : l'âme ne doit pas être délivrée du corps mais de la puissance de mort qu'est la chair. Cette puissance atteint l'homme tout entier mais son siège est le corps auquel elle est substantiellement liée. Le cortège des interdits et des culpabilités accompagne, dans notre culture, les vécus et les œuvres de chair : luxure, envie, concupiscence, toutes les convoitises¹⁸.

La réprobation constante du support corporel ne connaît pas de limites comme l'illustre l'immixtion du vicaire dans la chambre d'Eulàlia, la nièce de l'une des domestiques pour arrêter l'accomplissement du fait sexuel hors-mariage avec le très convoité Bernardo. L'autorité déployée par l'intermédiaire de propos liturgiques s'organise sur une double injonction en imposant non seulement le départ de l'intrus « ¡ Fuera de aquí ¡ Esta casa es sagrada no se puede profanar ! ¡ Aquí, no se puede ! ¡ Esta chica es sagrada ! ¡ Todo es sagrado, hay que bendecir lo todo ! » (39 min 48 s), mais son châtiment le lendemain dont l'intensité est mise en évidence à travers un superlatif qui annonce l'expression d'une punition morale religieuse supérieure à toutes autres formes répressives « ¡ A mediodía bendeciremos el despacho parroquial que también es sagrado a las 12.00 sin falta en mi despacho bendeciremos y en castigo será terrible más duro, más duro que la Guardia Civil ! » (39 min 48 s). Ce sermon qualifié par le prédicateur de « ceremonia doméstica de purificación penitencial » (40 min 20 s) jouit d'une valeur fondamentale en mettant en scène performativement le pouvoir détenu sur le contrôle du corps. La pénétration du discours religieux par cette surveillance quotidienne sur la matrice corporelle est confirmée par la fidélité affirmée notamment dans le couloir de l'appartement par l'intendante de maison, Filomena « ¡ Las chicas son sagradas ! » (40 min 17 s). Cette déclaration insiste sur la reconnaissance d'une habitation corporelle limitée du sujet au nom du lien qui l'unit au principe divin. L'activité répressive exercée renvoie à la pensée augustinienne à propos de la figure humaine entendue comme le résultat de la production de la création divine en différenciant l'image de la ressemblance :

¹⁷ Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, op. cit., p. 84.

¹⁸ Dominique Chevé, « Chair », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS  ditions, (2008) 2015, p. 71.

Dans la Question 51, Augustin remarque : “ Il n’est pas insensé de distinguer, d’une part, l’image et ressemblance de Dieu qu’on appelle encore le Fils et, d’autre part, être “ à l’image et à la ressemblance de Dieu” (Genèse 1,27), c’est en ce sens que nous entendons que l’homme fut créé ”¹⁹.

À travers cette distinction, l’action moralisatrice engagée est présentée comme un moyen pour « élever » la dimension imitative de la chair humaine vers la figure originale. La préoccupation constante de l’instance religieuse de rappeler son pouvoir ne se restreint pas au corps juvénile comme en témoigne la tenue d’une assemblée pour évoquer la pratique de la sexualité au cours du séjour de Monsenyor dans la cité. Cette initiative vise à éradiquer toutes pratiques jugées contraire au discours monolotique imposé : « Convocaremos un congreso de sexología católica. Aprovecharé los días que pasaré aquí para prepararlo ; Será la respuesta al caos moral del mundo de hoy !» (26 min 30 s). L’importance octroyée au fait sexuel s’inscrit dans une démarche répressive comme l’atteste le mouvement corporel adopté du religieux en ayant le point gauche fermé ce qui est révélateur de la position inflexible de l’Église catholique à propos de la pratique sexuelle. Cette rigidité est d’autant plus amplifiée par la référence explicite à l’Inquisition qui sévit jusqu’au XIXe siècle dans le pays à l’encontre de toutes pratiques contraire au dogme : « ; No al sexo fuera del matrimonio ! ; Quememos a los herejes sexuales ! » (26 min 42 s). C’est en donnant une visibilité à la sexualité maintenue dans la confidentialité que l’instance religieuse cherche à étendre sa domination sur le corps ce qui renvoie à l’idée foucauldienne du pouvoir : « Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n’est pas qu’elles aient voué le sexe à rester dans l’ombre, c’est qu’elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret²⁰. » Cette stratégie discursive conquérante dissimulée est légitimée par la participation d’autres acteurs : « Hemos recibido adhesiones de todas partes, moralistas, abogados, médicos, pedagogos, psicólogos, todos sacudirán para dar una respuesta contundente » (34 min 11 s). L’entreprise inquisitoriale est mise en évidence à travers le choix de l’intitulé de cette manifestation en optant pour un slogan percutant en reliant le principe traditionaliste incarné par l’Église à la modernité en optant pour un adverbe temporel actuel « ; Moral, hoy ! » (01 h 29 min 45 s). L’intérêt porté pour la thématique sexuelle ne traduit pas nécessairement une volonté émancipatrice ainsi que le laisserait présager la reconnaissance linguistique du référent homosexuel qui se détourne du système dominant. C’est en s’appuyant sur le sens de la perversion édifée à travers les études psychanalytiques que la morale religieuse légitime son discours en faisant du schéma

¹⁹ Olivier Boulnois, « L’Image intelligible. Augustin et l’origine des doctrines médiévales de l’image », *Archives de Philosophie* 2009, Tome 72, p. 276 cite Augustin, *83 Questions diverses*, « Question 51. 4 », *BA* 10, p. 136.

²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir, op. cit.*, p. 22.

hétérosexuel monogame son fer de lance. Le phénomène de catégorisation sociale concourt à étouffer la différence dans une projection uniforme de cette orientation sexuelle. La superficialité de l'ouverture de sa pratique participe de son musèlement. L'enracinement de cette représentation est assuré simultanément tant par les oppresseurs que les opprimés comme l'illustre la définition donnée par la jeune fille aux idées féministes à la Mère supérieure intriguée par la dénomination du référent homosexuel tant masculin « Gay, significa ¡ Alegre, divertido, maricón ! » (46 min 44 s) que féminin « ¡ Es lo mismo que antes pero en vaca ! » (47 min 05 s). La puissance du discours propagé est telle que l'asservissement se manifeste lorsque le sujet se retourne contre sa propre chair. La pratique de l'autoflagellation apparaît explicitement lorsque le vicaire réveillé par le bruit de la copulation interrompt la pratique masturbatoire en se réveillant ce qui met fin à l'activité inconsciente du plaisir. Cette attitude tortionnaire ne se conditionne pas seulement à cette modalité comme le reflète l'autorépression effectuée constamment par le Vicaire qui influencé au cours de son sommeil par les gémissements d'un ébat amoureux se masturbe avant de reprendre le contrôle sur lui-même en se réveillant.

2. Un encadrement tout au long de l'existence

Le conditionnement du plaisir sexuel passe par le développement du principe hétéronormatif érigé par le mariage : « [...] un mouvement centrifuge par rapport à la monogamie hétérosexuelle²¹. » C'est à travers l'articulation de la sexualité et du pouvoir que le philosophe entrevoit la normalisation d'une matrice monogame hétérosexuelle en tant que mécanisme de pouvoir en étant défini comme : « [...] le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée.²² » Après le tournant amorcé à la fin du XVIIIe siècle par le passage du comportement déviant qualifié de « [...] contre-nature²³ » prend un aspect répressif juridique en portant à l'encontre de la loi. Cette évolution implique un changement de paradigme à propos du schéma dominant dans la mesure où la place accordée au modèle sacralisé qui « tend à fonctionner comme une norme, plus rigoureuse peut-être, mais plus silencieuse²⁴ » au profit d'une visibilité donnée aux pratiques déformées,

²¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir, op. cit.*, p. 24.

²² *Ibid.*, p.123.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

« [...] un monde de la perversion se dessine [...] l'implantation perverse ²⁵. » Cette configuration s'est renforcée au XIXe siècle par une psychiatrisation de la perversion, dont la catégorie homosexuelle est envisagée comme l'un de ses principaux référents :

Le discours psychiatrique au XIXe siècle se caractérise non point par des objets privilégiés mais par la manière dont il forme ses objets, au demeurant fort dispersés. Cette formation est assurée par un ensemble de relations établies entre des instances d'émergence, de délimitation et de spécification²⁶.

La construction d'une norme hétérosexuelle restreint le champ des possibles pour l'individu. L'enfermement de la chair contribue à sa surveillance et à l'exclusion. La reconnaissance d'une matière bouillonnante qui conduit au passage du psychique au somatique suite à son activation apparaît sous la forme de perversions entendue dans un sens général dans l'idée freudienne, c'est-à-dire d'une « [...] disposition perverse polymorphe²⁷ » qui joue un rôle fondamental dans l'existence humaine. L'importance octroyée à ces détournements de l'instinct s'avèrent être le moteur de l'activité humaine notamment lorsque le désir sexuel se transforme en une ressource dynamique qui s'oriente vers un autre objet :

Les perversions ne sont ni des bestialités, ni de la dégénérescence dans l'acception pathétique du mot. Elles sont dues au développement de germes qui tous sont contenus dans la prédisposition sexuelle non différenciée de l'enfant, germes dont la suppression ou la dérivation vers des buts sexuels supérieurs – la sublimation – est destinée à fournir les forces d'une grande part des œuvres de la civilisation²⁸.

La logique freudienne distingue les perversions de la névrose identifiée comme : « le négatif de la perversion ». C'est l'éducation de la pulsion qui étend la connotation négative de la notion sur l'ensemble des pratiques jugées contraires à la norme institutionnalisée :

[...] [une] déviation par rapport à l'acte sexuel "normal", défini comme coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration génitale, avec une personne du sexe opposé. On dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu avec d'autres objets sexuels (homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.), ou par d'autres zones corporelles (coït anal par exemple) ; quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, transvestisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme) ; celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel²⁹.

La charge sensorielle débordante de la forme a été limitée par la restriction du corps à un modèle préétabli qui conditionne la pulsion sexuelle à une forme prédéfinie fondée sur l'accomplissement du système hétéronormatif reproductif selon Gay Rubin à travers la mise

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1969) 2008, p. 60.

²⁷ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité (1905-1924)*, *op. cit.*, p. 118.

²⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.

²⁹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 306-307.

en place du système de genre et de sexe :

L'hétérosexualité obligatoire est le produit de la parenté. La phase œdipienne institue le désir hétérosexuel. La parenté repose sur une différence radicale entre les droits des hommes et ceux des femmes. Le complexe d'Œdipe confère au garçon les droits du mâle et force la fille à s'accommoder de droits moindres³⁰.

L'écoute pulsionnelle de la matière au détriment de la règle a été identifiée par le champ scientifique de la psychanalyse qui dissocie la perversion de la perversité. Le premier phénomène présente une dimension strictement morale en se détachant du modèle diffusé :

[...] la perversion, ou la déviance sexuelle a toujours été définie comme l'utilisation par l'être humain d'un objet inhabituel, et par conséquent démarqué voire interdit, du désir sexuel : les actes pervers ont ainsi toujours été présentés comme des curiosités, des bizarreries ou des monstruosité selon le regard, extrêmement variable, que leur porte une société ou une époque. Certains exposeront même le désir qui anime la perversion comme une attaque ou une révolution de l'ordre social, comme une abolition espérée des interdits³¹.

Dans cette configuration le sujet n'est guidé que sa propre satisfaction ce qui a donné lieu à une catégorisation spécifique amorcée par Freud dite « classique³² » tandis que la seconde approche concerne une caractéristique pathologique proprement narcissique. Ce dernier aspect est envisagé comme une déviation majeure de la personnalité qui n'est pas nécessairement doublée de troubles sexuels. En ce sens, la dimension perverse ne se borne pas strictement au champ de la sexualité en qualifiant toutes les manifestations qui placent un sujet sous l'emprise d'un autre : « [...] on l'utilise à propos d'une personne donnée, c'est presque toujours avec une pointe de mépris, pour éveiller la méfiance, la situer dans une catégorie à part vis-à-vis de laquelle il faut prendre garde³³. » Ce déséquilibre ne provient pas d'une absence d'affect de la part du pervers mais de la recherche d'une autosatisfaction au risque de mettre en péril l'autre :

Le pervers ne supporte pas le poids de l'affect, et donc de l'émotion en général, pour des raisons qui tiennent à son histoire personnelle, et sa pratique consiste à élaborer une stratégie pour le mettre à distance, s'en dégager et en jouir par tel ou tel élément interposé. Cet élément peut être l'autre, ou l'autre transformé en objet comme dans la pédophilie ; ce peut être aussi un organe, ou un élément symbolisant la poussée pulsionnelle à ses yeux. Lorsque cette stratégie donne naissance à une pratique répétitive, plus ou moins figée, une première démarche s'impose : faire en sorte que l'affect fasse retour sur le sujet, qu'il l'assume et qu'il l'identifie. C'est seulement lorsqu'il l'éprouve effectivement, et dans le cadre d'une relation avec un autre sujet, qu'il peut espérer en découvrir l'origine et la signification. Il n'y a donc pas de changement possible tant qu'un travail personnel ou une situation inattendue

³⁰ Gayle Rubin, « L'Économie politique du sexe. Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », (trad. Nicole-Claude Mathieu), in *Les Cahiers du Cedref*, n.7, 1998, p. 24.

³¹ Pierre Sullivan, *Introduction à la psychopathologie de l'adolescent. Approche psychanalytique*, op. cit., p. 65.

³² Gérard Bonnet, *Les Perversions sexuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2015, p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 20.

ne provoquent pas la réappropriation de l'affect et une clarification des raisons qui ont nécessité cette stratégie onéreuse³⁴.

L'identification d'un acte pervers dans le domaine psychanalytique réside dans l'émotion éprouvée telle que s'est employé à l'affirmer Jacques Lacan en opposant le plaisir envisagé comme une excitation éphémère « [...] ce qui nous arrête nécessairement à un point d'éloignement, de distance très respectueuse de la jouissance³⁵ » perçue comme ce qui « est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense, voire de l'exploit. Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence d'apparaître la douleur³⁶. » En s'appuyant sur le discours scientifique qui s'emploie à une classification des perversions, la répression sexuelle ne s'accompagne plus seulement d'une condamnation sociale et religieuse. Dans la lignée de l'idée freudienne qui fait de la perversion originelle le moteur de l'existence humaine, nous pouvons évoquer l'approche deleuzienne qui fait de l'existence humaine comme une « machine désirante ». L'exploration du territoire pulsionnel participe non seulement de révéler la spécificité de l'être animal mais il reflète la dimension complexe que celui-ci suppose. C'est sur cette double articulation que la filmographie ponssienne nous interroge plus particulièrement en dévoilant les dispositifs mobilisés pour étouffer la matière dans un rouage qui le dépasse. De ce fait, le rapport de force introduit est envisagé en tant que biopouvoir, ce qui correspond à la manière dont la position dominante structurée sur des savoirs sont simultanément créés par eux-mêmes : « [...] l'importance croissante prise par le jeu de la norme aux dépens du système juridique de la loi. [...] Un pouvoir qui a pour tâche de prendre la vie en charge aura besoin de mécanismes continus, régulateurs et correctifs³⁷. » C'est ce procédé qui est convoqué pour maintenir la « [...] santé, progéniture, race, avenir de l'espèce, vitalité du corps social, le pouvoir parle de la sexualité et à la sexualité ; celle-ci n'est pas marque ou symbole, elle est objet et cible³⁸. » De ce fait en dépréciant les formes de plaisir qui ne s'inscrivent pas dans la norme établie, il s'agit de contrôler le corps. L'une des marques les plus caractéristiques de cette oppression de la chair apparaît à travers le mariage érigé en un sacrement qui confirme l'obéissance qui renvoie à la vision augustinienne transposée ensuite dans l'instance judiciaire pour conditionner le rapport amoureux sur le plan d'un échange affectif stabilisateur comme le précise la pensée foucauldienne :

³⁴ *Ibid.*, pp. 83-84.

³⁵ Jacques Lacan, *Lettres de l'école freudienne*, Paris, Éditions ALI, 1967, p. 46.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p.189.

³⁸ *Ibid.*, p.194.

Augustin a pu esquisser une morale de la conduite sexuelle qui n'est plus polarisée par le thème de la virginité et de la continence, mais centrée sur le mariage et les rapports obligatoires qu'il comporte ; et cette morale s'articulant sur les notions de consentement et d'usage, écartera d'une certaine mesure les thèmes de l'impureté et de l'excès pour mettre en jeu des modèles juridiques³⁹.

La séquence initiale de *El Vicari d'Olot* insiste particulièrement sur l'encadrement de l'existence à travers la célébration de cet événement ordonnancé par le vicaire en suivant des étapes rigoureuses. La reproduction d'un schéma canonique est accentuée non seulement à travers la ponctuation musicale à l'orgue mais par l'agencement spatiale de la cérémonie dans la mesure où chaque individu est assigné d'un rôle. Les acteurs principaux sont positionnés devant l'autel en face du vicaire tandis que le public situé dans les travées de l'édifice apparaît en second plan en respectant la linéarité matérialisée par la disposition des bancs.



Figure 168. Ventura Pons, *El Vicari d'Olot*, 1981, 05 min 11 s.

Le respect de conventions préétablies se remarque également verbalement par la prononciation de phrases instituées pour le consentement mutuel des époux en s'adressant premièrement au corps masculin : « ¿ Alejo, quieres como esposa María aquí presente para siempre jamás en la salud y la enfermedad hasta que la muerte os separe ? » (06 min 30 s) avant que l'autorité religieuse ne se dirige vers la chair féminine : « ¿ María, quieres como

³⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome IV. Les Aveux de la chair*, Paris, Gallimard, 2018, p. 329.

esposo Alejo para siempre jamás en la salud y la enfermedad hasta que la muerte os separe ? » (06 min 42 s). La mise en scène proposée vise à mettre en lumière le processus normé opéré par des instances de contrôle afin d'assujettir le corps à travers ces interrogations rhétoriques.

La charge punitive ne procède pas uniquement de l'instance religieuse comme l'illustre la récurrence de l'intérêt porté pour les organes de contrôle qui révèlent la manifestation moderne du pouvoir en agissant en sous-main au sein même des structures productrices du sujet autonome. L'idée d'une émancipation intégrale de la chair se trouve ébranlée dans la filmographie ponssienne en renouant avec l'idée de la mise en place d'un système élaboré qui par essence, joue de perversion : « [...] la société moderne est perverse, non point en dépit de son puritanisme ou comme par le contrecoup de son hypocrisie ; elle est perverse réellement et directement⁴⁰. » La société se trouve en perpétuelle surveillance comme nous le martèle Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* en étendant le référent carcéral conçue pour garantir la docilité de la chair sur l'ensemble des institutions :

[...] ce qui résiste, ce n'est pas la prison-sanction pénale, mais la prison avec toutes ses déterminations, liens et effets extra-judiciaires ; c'est la prison, relais dans un réseau général des disciplines et des surveillances ; la prison, telle qu'elle fonctionne dans un régime panoptique⁴¹.

C'est dans cette optique que la forme pénitentiaire projetée apparaît à travers une multiplicité de formes qui témoigne de sa puissance en ne se bornant pas à un schéma préconçu :

Ce panoptique, subtilement arrangé pour qu'un surveillant puisse observer d'un coup d'œil, tant d'individus différents permet aussi à tout le monde de venir surveiller le moindre surveillant. La machine à voir était une sorte de chambre noire où épier les individus ; elle devient un édifice transparent où l'exercice du pouvoir est contrôlable par la société entière⁴².

Les agents régulateurs de la matrice corporelle surveillent constamment la chair comme en témoigne l'emploi d'Anna dans *A la deriva* en devenant agent de sécurité et de surveillance au sein d'un centre de remise en forme. Elle garantit par sa présence une surveillance permanente de la chair en vue de sa docilité. Cette assurance de protection est mise en évidence non seulement lors des rondes nocturnes effectuées au cours desquelles elle se rend sur les lieux surveillés fermés à double tour. Cet enfermement de la chair sur elle-même apparaît explicitement lorsqu'elle ouvre et ferme les portes d'accès. La maîtrise des corps permanente est amplifiée quand, depuis le poste de surveillance, elle scrute les

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 251.

⁴² *Ibid.*, p. 168.

moindres recoins de l'espace par le biais des caméras : « La sécurité est une certaine manière d'ajouter, de faire fonctionner, en plus des mécanismes proprement sécuritaires, les vieilles armatures de la loi et de la discipline⁴³. » Le corps est en permanence sous l'emprise d'un regard autre en étant soumis à un enregistrement quotidien de toutes ces mouvements. Cette intrusion est d'ailleurs amplifiée lorsqu'Anna intriguée par l'attitude de son ami, kinésithérapeute Carducci n'hésite pas à transgresser son intimité en effectuant un gros plan sur la pièce de son bureau à l'intérieur duquel il entretient une relation intime.



Figure 169 Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 20 min 11 s.

En se substituant au système des « sociétés de souverainetés », cette surveillance permanente instituée à partir du XVIIe siècle jusqu'au XXe siècle en tant que « société disciplinaire » à travers des structures fermées (les prisons, les écoles et les hôpitaux) s'est transformée sous l'impulsion du développement du dispositif de surveillance : « La sécurité est une certaine manière d'ajouter, de faire fonctionner, en plus des mécanismes proprement sécuritaire, les vieilles armatures de la loi et de la discipline⁴⁴. » Cette évolution est intensifiée par la métaphore de l'image mentale carcérale d'Anna dans *A la deriva*. L'extension de cette organisation répressive se manifeste particulièrement par la position d'asservissement dans laquelle elle se trouve en étant sous le contrôle du gérant du camping révélatrice de la modalité d'enfermement moderne qui déborde le modèle carcéral traditionnel

⁴³ Michel Foucault, *Sécurité, Territoire, Population, Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 2001, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*

« [...] la prison, telle qu'elle fonctionne dans un régime panoptique⁴⁵. » L'expérience d'une intrusion permanente n'est pas sans rappeler l'organisation architecturale de la prison d'après le philosophe :

Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition [...] Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher- on ne garde que la première on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège⁴⁶.

Cette intrusion témoigne de sa volonté de la placer sous surveillance afin de la déshumaniser. En usant de cette stratégie, il affirme sa présence afin d'exercer un pouvoir sur elle.



Figure 170. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 21 min 50 s.

C'est en s'appuyant sur ce principe que Gilles Deleuze postule l'idée de l'apparition des « sociétés de contrôle » en exerçant leurs pouvoirs de façon déterritorisée en ayant des frontières mouvantes. Malgré la tentative de la jeune femme de s'isoler en fermant non seulement la fenêtre mais son rideau, il continue de la brutaliser en cognant sur sa vitre et en faisant attaquer son chien. La violation de l'intimité est intensifiée par la verbalisation de son désir de façon autoritaire : « ¡ Ladra ! ¡ Ladra ! ¡ Ladra ! ¡ Ladra ! ¡ Ladra ! » (22 min 01 s). Le traumatisme apparaît à travers un plan intégralement noir intensifiant la souffrance

⁴⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 252.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 162-163.

éprouvée par Anna. Par conséquent, la violence de la situation la replonge intérieurement dans son traumatisme.



Figure 171. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 22 min 18 s.

La réclusion dans ce lieu fermé lui rappelle l'une de ses interventions dans une prison africaine comme en témoigne le flash-back interne partiel donnant à voir une succession d'images sur ces chairs éprouvées accompagnée d'une musique composée de lentes percussions. L'activation de cette blessure la replonge dans une vulnérabilité qui lui fait perdre le contrôle d'elle-même. Ce procédé narratif concourt à mettre en évidence les facteurs qui entretiennent le traumatisme vécu. Elle n'a pas seulement été confrontée à la mort mais elle a été au contact de prisonniers privés de liberté. La puissance exercée par cette configuration de l'espace est à rapprocher de la situation vécue par la protagoniste au sein du camping. La forme concentrique du bâtiment afin de faciliter une surveillance à distance est actualisée dans ce rapport de domination inversé. La caravane reprend le modèle carcéral circulaire en étant ouvert sur l'extérieur par les fenêtres frontales et latérales. Elle est constamment sur ses gardes comme le reflète un plan d'ensemble sur lequel nous la découvrons séquestrée par le directeur de l'établissement en manifestant sa présence par des coups portés sur son habitacle doublés par l'intervention canine.



Figure 172. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 25 min 26 s.

L'encadrement systématique se présente à travers le prisme d'une variété de formes dans la société actuelle : « Le schéma panoptique, sans s'effacer ni perdre aucune de ses propriétés, est destiné à se diffuser dans le corps social : il a pour vocation d'y devenir une fonction généralisée⁴⁷. » En ce sens, la surveillance dépasse le cadre de l'instance disciplinaire ce qui n'est pas sans rappeler la perspective deleuzienne qui prolonge la pensée de Michel Foucault à propos des mécanismes de pouvoir : « [...] nous entrons dans des sociétés de "contrôle" qui ne sont plus exactement disciplinaires [...], qui fonctionnent non plus par enfermement mais par contrôle continu et communication instantanée⁴⁸. » Cet aspect est confirmé dans *Sabates grosses* lorsque Mariano devient le complice d'une écossaise aux identités multiples qui se faisant passer pour Gladys, Felicity et Rossie qui tente de récupérer le butin disséminé par son défunt père suite à l'un des plus gros vols de l'histoire d'Angleterre. Le pouvoir exercé est renforcé à travers la référence explicite à l'attaque d'un célèbre bandit britannique qui, le 08 août 1963 pris part à l'attaque du train postal Glasgow-Londres comme s'emploie à le révéler Gladys : « En 1963, mi padre, Ronald Arthur Biggs, robó el tren Glasgow a Londres y se llevó unos 7 millones de libras en billetes no rastreables. Fue "El gran robo del tren". » (01 h 15 min 11 s).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003, p. 23.



Figure 173. Ventura Pons, *Sabates grosses*, 2016, 01 h 12 min 43 s.

Malgré sa première condamnation pour fraude, il continue à suivre un chemin déviant. Guidé uniquement par l'appât du gain, il est surpris la main dans le sac en retirant l'intégralité de la somme déposée sur son compte par l'intermédiaire d'une caméra subjective qui matérialise la vision de deux Mossos d'Esquadra. Depuis leur poste de surveillance, ils assistent en direct à la mascarade. À nouveau démasqué, ces derniers attendent l'accomplissement intégral de ce comportement subversif avant d'intervenir : « On est, avec la police, dans l'indéfini contrôle qui cherche idéalement à rejoindre le grain le plus élémentaire, le phénomène le plus passager du corps social⁴⁹. »

⁴⁹ Michel Foucault, *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France. 1981-1982, op. cit.*, p. 83.



Figure 174. Ventura Pons, *Sabates grosses*, 2016, 01 h 12 min 50 s.

C'est en ce sens que la police se révèle être l'un des organes les plus caractéristiques du contrôle orchestré sur la chair en ayant contribué à l'essor des dispositifs de surveillance : « La fonction disciplinaire est assurée par la police, mais elle existe aussi en dehors d'un appareil d'État⁵⁰. » L'intensification croissante des dispositifs de sécurité est plus particulièrement examinée par Ventura Pons dans *El Virus de la por* qui présente le revers de la médaille de la prolifération de système de protection du corps en nous plongeant dans l'univers aseptisé d'une piscine municipale. L'interprétation du baiser déposé sur la joue d'Álex par Jordi afin de le reconforter remet en question la bienveillance de cet éducateur en étant envisagée comme un acte pédophile. La réflexion sur les enjeux de pouvoir dans la protection de la chair est à l'image de ce milieu aquatique chloré. La volonté de tranquilliser le corps enfantin tourmenté se retourne contre le jeune homme en remettant en question ses intentions. L'aveu de ce contact corporel par Cristina, l'une des élèves du groupe à sa mère à l'issue du cours est à l'origine du trouble. C'est dans cette perspective que le cinéaste expose les limites du langage performatif ce qui n'est pas sans rappeler la pensée butlerienne : « Parler est en soi un acte corporel⁵¹ » qui s'appuie sur les travaux de John Langshaw Austin dont l'intitulé même de l'ouvrage *Quand dire, c'est faire*⁵² met en correspondance la parole et

⁵⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 250.

⁵¹ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* (trad. Charlotte Nordmann), Paris, Éditions Amsterdam, Clamecy, (1997) 2017, p. 32.

⁵² John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* (trad. Gilles Lane), Paris, Éditions Seuil, coll. « Points essais », 1991.

les actes. L'interprétation de cet acte s'oriente sur vers une lecture plus corrosive renforcée par l'usage des réseaux sociaux qui relayent l'idée d'un acte pédophile : « On voit les procédures disciplinaires diffuser, à partir non pas d'institutions fermées, mais de foyers de contrôle disséminés dans la société⁵³. » En ce sens, le dispositif panoptique migre dans le référent numérique ce que la pensée deleuzienne entrevoit en tant que « [...] lignes de déterritorialisation⁵⁴. » L'alerte est donnée par la mère de l'enfant à l'ensemble des parents par le biais non seulement de son téléphone mobile mais par les réseaux sociaux et notamment par l'intermédiaire de Facebook dont l'un de ses usages réside dans la mise en relation virtuelle sous la forme de groupe de plusieurs personnes partageant un centre d'intérêt commun. Par ce mécanisme, Ventura Pons nous amène à nous interroger sur le pouvoir exercé par les nouvelles technologies qui facilitent la transmission des informations et plus particulièrement des rumeurs. La vitesse de diffusion de cet acte malveillant hypothétique est soulignée à travers la construction narrative mis au point par Ventura Pons qui procède à un flash-back permanent en jumelant plusieurs niveaux de temporalités annoncés avec précision par l'horloge digitale qui n'est pas sans rappeler le procédé même des réseaux sociaux à enregistrer les faits en indiquant l'heure et la minute. La détérioration de la situation se traduit par le déplacement de l'un des parents à l'établissement pour rencontrer son responsable pour manifester non seulement son renvoi mais une intervention judiciaire. La virulence de ce dernier concourt à bouleverser la directrice Anna comme en témoigne la transgression personnelle dont elle va faire preuve à l'encontre de son employé. Le doute suscité l'amène à violer l'intimité du jeune homme à travers un interrogatoire sur sa vie personnelle. La transgression de son espace intime se reflète dans l'interrogatoire formulée à propos de sa situation personnelle : « ¿ Eres homosexual ? » (37 min 09 s), « No sé nada de ti. » (37 min 10 s), « ¿ Tienes pareja ? » (37 min 11 s). La réponse évasive à propos de son orientation sexuelle et de sa condition de célibataire corrobore à façonner l'image stéréotypée du pédophile homosexuel. La méfiance concernant ses intentions est doublée d'une réponse peu engageante de la part de l'accusé au questionnement de son intérêt pour sa profession : « Creo que no. Me gusta estar y relacionar con ellos. » (38 min 36 s). La violation de son intimité ne se restreint pas à ce simple interrogatoire puisqu'elle profite de son absence dans le vestiaire pour se livrer à une inquisition de son casier personnel. La découverte d'un slip de bain pour enfant accentue le doute de la directrice. L'enjeu de la représentation ne

⁵³ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 247.

⁵⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, op. cit., p. 634.

réside pas dans le jugement de cet acte dans la mesure où l'écriture cinématographique proposée s'oriente vers le caractère paradoxal des instances protectrices en produisant la dissolution progressive de tout contact corporel. Le cinéaste soulève un autre questionnement à propos de la biopolitisation du corps par les réseaux sociaux ce qui est à rapprocher de la philosophie foucauldienne dont le pouvoir procède d'une reconfiguration du mécanisme de la confession dans la manière systématique du sujet à s'exposer virtuellement, à mettre en scène son intimité tel que le laissent entrevoir Léa Derome et Laurence Perras :

Avec les médias sociaux, c'est comme si cette technologie de l'aveu, étonnée de ses propres succès, avait accouché de l'ultime dispositif suffisamment puissant et étendu pour non seulement exciter comme jamais l'aveu individuel, mais également pour en récolter la production touffue et débridée⁵⁵.

Se dire, la projection de soi est révélateur de la nouvelle tendance produite par l'usage massif des réseaux sociaux qui amène à réviser les frontières de la sphère publique et privée comme nous le précise Serge Tisseron à travers le terme d'extimité qui intervient dans la construction identitaire du sujet : « [...] le désir d'extimité est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre et d'une prise de risques⁵⁶. » L'analyse proposée dissocie deux approches « l'expression de soi sur Internet⁵⁷ » en dévoilant la possibilité de dissimulation à travers l'usage de pseudonyme ou de dévoilement de son identité. L'usage faite par le maître-nageur des nouvelles technologies insistent précisément sur le pouvoir exercé sur le dispositif numérique :

Le problème d'Internet et des nouvelles technologies n'est pas seulement de savoir jusqu'où les nouvelles générations accepteront de leur plein gré de montrer une part croissante de leur intimité – contribuant du même coup à “ désacraliser ” celle-ci –, mais de savoir jusqu'où elles s'accorderont le droit de contrôler l'intimité d'autrui : surveillance des enfants par leurs parents, des employés par leur patron, des maris ou des femmes suspectés d'infidélité par leur conjoint, etc⁵⁸.

Le soupçon contraint le jeune homme à se soumettre au jeu des apparences en renonçant à l'image amicale construite socialement à travers les réseaux sociaux pour ne pas le conduire à sa perte comme le met en évidence en ayant recours au mode impératif de son collègue de travail Héctor pour effacer toutes les traces virtuelles de son lien avec son groupe : « Bórrala de verdad. Yo que tú lo haría. » (21 min 33 s). Le contrôle permanent

⁵⁵ Léa Derome, Laurence Perras, « Foucault aurait-il été membre de Facebook ? », in *Collectif étudiant du programme Histoire, culture et société de l'Université de Québec, Michel Foucault : entre sujet et révolte*, Montréal, Université du Québec, 2012, p. 97.

⁵⁶ Serge Tisseron, « Intimité et extimité », in *Communications. Cultures du numérique*, 88, 2011, p. 85.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 88.

implicite effectué par les nouvelles technologies apparaît dans la mise en scène proposée. Cette réévaluation de l'usage des nouvelles technologies est plus particulièrement mise en évidence par l'établissement de ses liaisons dangereuses, d'un rapport non permissif entre un homme majeur et des enfants. La condamnation de la chair à travers la lecture superficielle des apparences est renforcée par l'utilisation du réseau social numérique Facebook dont le procédé est activé lors de l'acceptation d'une relation avec autrui qui s'effectue une fois après avoir été admis dans les « amis ». Le lien amical virtuel qui le lie à ses élèves joue en sa défaveur en nourrissant l'idée d'une intention pédophile. C'est en ce sens que cette fiction interroge plus particulièrement cet outil numérique par l'évocation de sa fonction ambivalente en étant à la fois vecteur de rapprochement virtuel et provocateur de déchirement social. La réflexion menée par Michel Foucault sur l'entreprise biopolitique est poussée à son paroxysme dans cette fiction qui nous amène à réfléchir sur les limites de la protection corporelle dans la société actuelle. L'idée d'une proximité sociale favorisée par le recours à des outils technologiques s'inscrit dans une forme de pouvoir dans la mesure où le contact établi devient source de suspicion dont les instances sociétales peuvent se saisir en vue de réprimer le corps. C'est notamment sur cet aspect que l'enregistrement des faits et gestes du maître-nageur par les nouvelles technologies devient un enjeu de pouvoir qui dépasse la propre chair. L'apparence d'une accessibilité du lien amical par les dispositifs technologiques fragilise d'autant plus l'idéal amical aristotélicien comme le met en évidence le lien affectif entretenu par Jordi avec ses élèves. Le recours à cette plateforme en usant des fonctionnalités interactionnelles proposées par le site comme la publication de photos permet de construire cette affectivité en lui donnant une visibilité. Cette démarche exposée par le formateur révèle l'attachement de ce dernier à ses enfants. La conservation de son âme d'enfant est plus particulièrement revendiquée lors de son échange avec son collègue Héctor lorsqu'il évoque la complicité nouée avec son groupe. Cette entente profonde se reflète dans les jeux instaurés par ce dernier pour leur faire surmonter le réel. La peur manifeste de l'univers aquatique est rompue lorsque la confiance est gagnée à travers la mise en place d'un dispositif ludique qui prend la forme d'un référent imaginaire : « Los niños me llaman Gollum y me hunden. » (22 min). Dans cette perspective, il use d'une figure populaire classée selon Jean-François Orjollet dans la tradition générique du « merveilleux du merveilleux⁵⁹ » qui a été élaborée entre 1954 et 1955 sous la forme d'une trilogie romanesque par John Ronald Reuel Tolkien

⁵⁹ Jean-François Orjollet, « J.R.R. Tolkien : syllogistique du merveilleux », in *Littérature*, n.8 Le Fantastique, 1972, pp. 41-52.

ayant fait l'objet d'une adaptation cinématographique entre 2001 et 2003 dans une démarche thérapeutique. Le dispositif mis en place s'inscrit dans la lignée de *La Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim dont l'un des chapitres « Utilité des pouvoirs de l'imagination⁶⁰ » est consacrée à l'importance du pouvoir de l'imaginaire dans la construction de l'individu :

[...] malgré l'adversité, une bonne vie, pleine de consolations, est à notre portée, à condition que nous n'esquions pas les combats pleins de risques sans lesquels nous ne trouverions jamais notre véritable identité. Ces histoires promettent à l'enfant que s'il ose s'engager dans cette quête redoutable et éprouvante, des puissances bienveillantes viendront l'aider à réussir⁶¹.

Le recours à un référent imaginaire en apparence effrayante reprend l'idée avancée du psychanalyste en s'opposant aux représentations actuelles édulcorées de la dimension féérique qui prend : « [...] une forme embellie et simplifiée qui affaiblit leur signification et les prive de leur portée profonde. » Le choix de cette figure monstrueuse adjuvante dans son aventure n'est pas sans rappeler la motivation de l'éducateur sportif à dissiper les angoisses des enfants en activant l'imagination de l'enfant sur ce personnage présenté comme : « [...] [un] informateur du héros Frodo : Gollum, un petit être visqueux, incarnation plutôt que gardien de l'anneau maléfique, tant et si bien que pour reconquérir l'anneau volé par Gollum, Frodo doit d'abord apprivoiser (*to tame*) ce dernier⁶². » Dans l'obscurité du vestiaire, le formateur dont la présence apparaît cachée comme en témoigne l'unique source de lumière provenant de son ordinateur. Après une ultime vision de ce lien virtuel en faisant défiler les photos publiées sur la plateforme il procède à la suppression définitive.

⁶⁰ Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Lafont, coll. « Pocket », 1976, p. 39.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁶² Jean-François Orjollet, « J.R.R. Tolkien : syllogistique du merveilleux », *op. cit.*, p. 50.

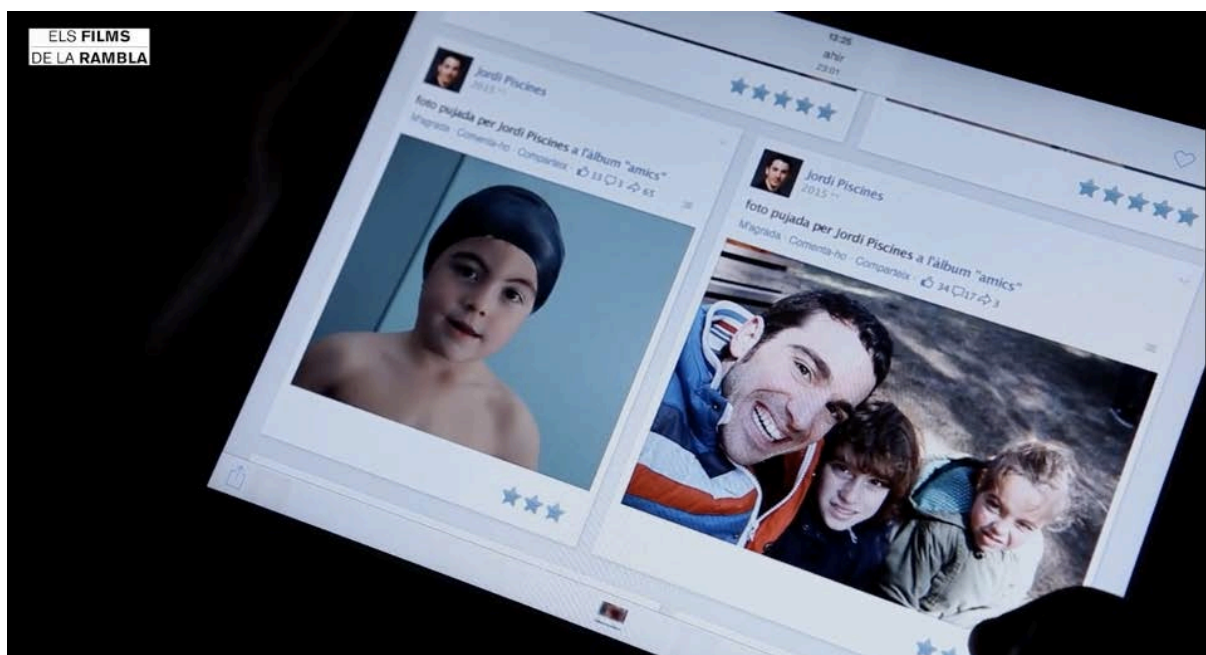


Figure 175. Ventura Pons, *El Virus de la por*, 2015, 41 min 28 s.

Malgré la mesure adoptée, le passage d'une suspicion à une condamnation est cultivée. La rapidité de la circulation de l'information ne se borne pas à cette dimension communautaire comme l'illustre la médiatisation de ce acte qui se transforme en un fait divers en mettant en lumière l'instance parentale à l'origine du déclenchement de l'affaire comme l'atteste l'interview effectuée avec le père ayant pris l'initiative de faire éclater le problème par une équipe de la télévision locale catalane, TV3 situé devant l'établissement dans l'attente de l'arrestation du jeune par les autorités.

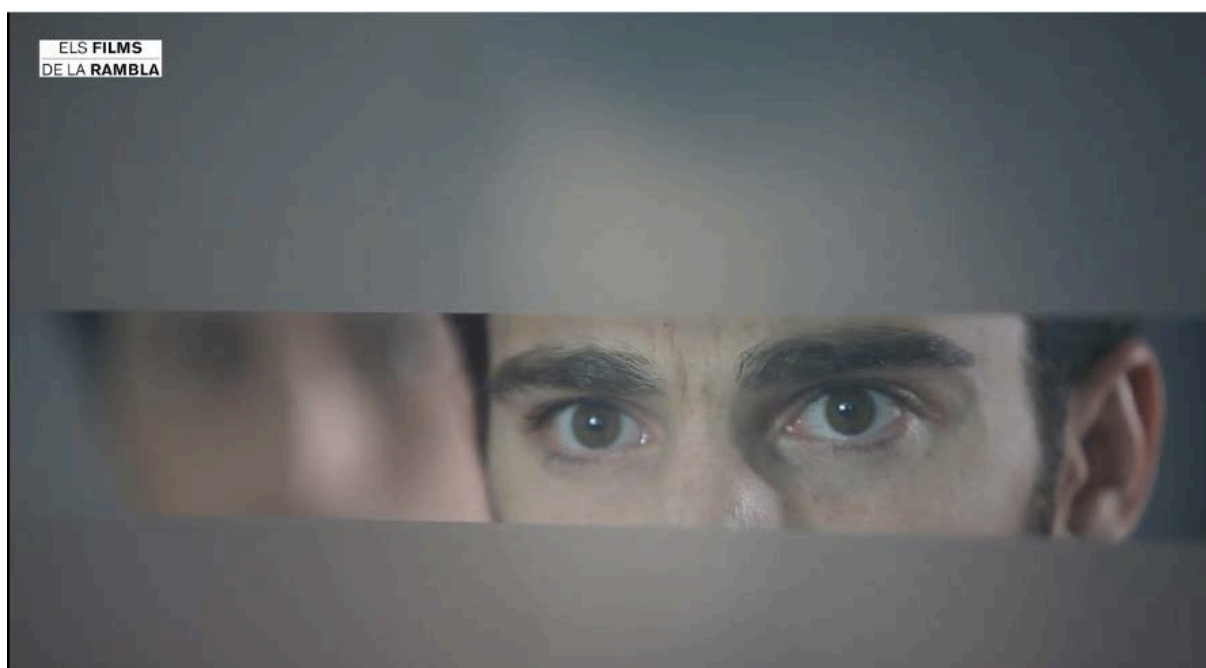


Figure 176. Ventura Pons, *El Virus de la por*, 2015, 01 h 10 min 50 s.

La condamnation avant même le jugement est accentuée dans la manière dont l'accusé est représenté en étant reclus dans l'établissement comme l'illustre la porte fermée de la piscine municipale et la répétition de plan sur le visage de ce dernier vers l'extérieur dont le regard est limité par l'effet esthétique de la porte qui n'est pas sans rappeler les barreaux d'une cellule. La sirène de la voiture de police annonce la descente aux enfers. L'intégration du corps dans un système répressif permanent ne concerne pas uniquement son mode existentiel dans la mesure où la logique répressive pour concourir à une normalisation des comportements se reflète également dans la représentation de la mort.

La puissance exercée des instances de contrôle apparaît tout au long de l'existence jusqu'à son extinction tel que nous le révèle la pensée foucaldienne :

C'est sur la vie maintenant et tout au long de son déroulement que le pouvoir établit ses prises ; la mort en est la limite, le moment qui lui échappe ; elle devient le point le plus secret de l'existence, le plus privé⁶³.

L'expression de la tristesse par le biais de ce signal corporel est si fondamental qu'il est intimement relié au culte de la mort. Au-delà du chagrin suscité, il se trouve être au centre d'une pratique institutionnalisée. À l'image des autres rites, il s'organise sur des règles instituées. L'enjeu de la célébration réside dans le respect du discours transmis qui même s'il présente une spécificité en étant conditionnement par le marqueur culturel andalou dont est originaire l'artiste, elle reflète l'appartenance à un groupe social précis :

Le deuil n'est pas un mouvement de la sensibilité privée, froissée par une perte cruelle ; c'est un devoir imposé par le groupe. On se lamente, non pas simplement parce qu'on est triste, mais parce qu'on est tenu de se lamenter. C'est une attitude rituelle qu'on est obligé d'adopter par respect pour l'usage, mais qui est dans une large mesure indépendante de l'état affectif des individus⁶⁴.

L'illusion du sentiment de tristesse projetée apparaît à travers la reproduction de schémas canoniques ce qui inscrit le territoire émotionnel dans le champ social. La divulgation inéluctable de cette charge affective dépasse le cadre de la simple douleur personnelle pour s'inscrire dans la sphère publique. Le comportement adopté au cours de la cérémonie reflète la configuration d'un ordonnancement préétablie de la matière. L'enjeu de la performance réside dans le respect du modèle imposé qui est la base de l'appartenance de l'individu à une communauté :

Ce ne sont pas seulement les pleurs, mais toutes sortes d'expressions orales des sentiments qui sont essentiellement non pas des phénomènes exclusivement psychologiques ou

⁶³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir*, op. cit., p. 180.

⁶⁴ Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 568.

physiologiques mais des phénomènes sociaux marqués éminemment du signe de la non-spontanéité et de l'obligation la plus parfaite⁶⁵.

La projection imposée du chagrin est le signe d'un assujettissement émotionnel à une discours dominante. La mise en scène de la souffrance répond à un horizon d'attente ce qui est révélateur de la dimension publique des émotions :

[...] faire parler à sa douleur un langage institué, s'il veut, en l'exprimant activement, réparer la perte que son groupe a subie. Et la société, qui a un intérêt supérieur à rétablir l'équilibre interfamilial rompu par la mort, le surveille et le force à rester fidèle à la symbolique traditionnelle. Les gestes de la douleur ne peuvent être de simples réflexes physiologiques ou psychologiques désordonnés, individuels, spontanés ; ils sont tout à la fois les rites de cérémonies réglées, les mots et les formules d'une langue systématisée⁶⁶.

Le désespoir provoqué par la disparition d'un être cher est exploré dans toute sa variété comme le suggèrent les performances de José Pérez Ocaña au cours desquelles il incarne la mère éplorée en poussant à son paroxysme la charge sémantique produite par ce liquide en entremêlant deux typologies de martyrs par l'association du sacré et du profane. C'est dans cette configuration que les larmes jouent un rôle fondamental dans le rite funéraire traditionnel tel que le met en évidence la représentation proposée entreprise devant une marionnette de papier mâché.



⁶⁵ Marcel Mauss, *Essais de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », (1921) 1969, p. 81.

⁶⁶ Marcel Granet, *Études sociologiques sur la Chine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 236.

Figure 177. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, 1978, 12 min 43 s.

La spectacularisation de la souffrance de la mère provoquée par la perte de sa fille renvoie à la figure de la Mater dolorosa tel que le souligne le monologue ponctué de sanglots : « ¡ Déjame llorar tranquila ! » (12 min 43 s). La lecture chrétienne de la scène est confirmée par la présence du clair-obscur qui permet de mettre en évidence un médaillon sur lequel nous pouvons entrevoir un personnage en pied en toge qui fait références aux représentations traditionnelles divines. Cette piété est renforcée visuellement aussi bien à travers le traitement de la lumière que du comportement adopté par José Pérez Ocaña. Baigné dans l'ombre, la dimension dramatique de la scène est rendue possible lorsqu'il apparaît dans le faisceau lumineux émanant en haut à gauche ce qui renvoie traditionnellement à la localisation de la lumière divine pour mettre en valeur ses gestes corporels. En joignant ses mains près de son visage, il insiste sur la souffrance éprouvée par son personnage devant la dépouille de cet être cher ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude de Marie après la crucifixion du Christ véhiculée dans les arts plastiques dont Pablo Picasso réemploie notamment dans sa célèbre fresque de *Guernica*. Cette toile fait l'objet d'une réflexion intense à propos du traitement sémantique des larmes puisque les esquisses initiales de l'œuvre et l'un des portraits de Dora Maar intitulé *La Femme qui pleure* (1937) témoignent de l'importance de l'écoulement lacrymal dans l'expression du chagrin.



Figure 178 Pablo Ruiz Picasso, *Guernica*, 1937, Museo nacional centro de arte reina Sofia, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm.

Si nous nous attardons sur la peinture en question, il est à signaler que dans la partie inférieure du tableau, l'artiste fusionne le contour des yeux avec celui des larmes du personnage féminin hurlant tout en ayant dans les bras le corps inerte que l'on peut supposer de son enfant ce qui pousse au paroxysme l'expression : « avoir les larmes aux yeux » qui

s'explique notamment par le projet initial de l'artiste d'apposer sous forme de collage une larme rouge en carton à chaque personnage. Par ce procédé technique, l'enjeu esthétique réside dans la sublimation de la larme de sang :

L'enfant dans les bras de sa mère qui passait de la droite à la gauche de la composition, se mettant sous la protection du taureau, présente à son cou, par un petit papier rouge, une blessure sanglante comme celle faite par un vampire. De même, un peu comme une enjambée féminine avec des courbes accusées du postérieur, à partir du quatrième état [de l'œuvre] pleurent des larmes de sang figuré par un petit papier rouge⁶⁷.

Même si Pablo Picasso décide finalement de l'éliminer, l'exploration réalisée en profondeur de l'image sacrificielle a été rendue possible par ce référent. Cette confusion intensifie la douleur éprouvée par les personnages suite à ce traumatisme. Le rapprochement entre cette posture religieuse et la dénonciation du régime franquiste est reconfigurée par José Pérez Ocaña lors de la célébration des funérailles de l'Andalou tout comme ces deux artistes de Federico Garcia Lorca. L'ode formulée dans le cimetière de Montjuïc aspire à s'opposer au destin tragique de ce dernier qui est exécuté près d'un lieu qui est intimement lié à ce liquide organique :

Depuis longtemps violemment antifasciste (il a signé dès 1933 un manifeste contre l'Allemagne d'Hitler), García Lorca salue la victoire du Front populaire en 1936. En juillet, un soulèvement franquiste éclate à Grenade où il vient d'arriver. Arrêté le 16 août, il est fusillé le 19 tout près de la Fuente Grande, que les Maures appelaient la Source aux Larmes⁶⁸.

Depuis le XI^e siècle cette zone désignée sous le terme arabe « Ainadamar » s'est amplement diffusée dans la Péninsule pour qualifier ce qui va être le théâtre de son exécution avant d'être jeté dans une fosse commune pour empêcher toute sépulture. C'est face à ce manquement que l'interprétation de José Pérez Ocaña en étendant le rôle de la mère éplorée. Par cette performance, il participe d'une réhabilitation du personnage en lui rendant hommage. La cérémonie réalisée reprend les aspects caractéristiques de son Andalousie natale. À nouveau, il endosse la parure féminine caractéristique de cette région pour jouer le rôle de la pleureuse. Il est vêtu d'une robe jaune à volant dont la fleur déposée dans ses cheveux s'inscrit dans la même tonalité, qui contraste par des dentelles et un voile qui lui descend sur les épaules noires. Parmi les gestes déployés pour traduire la douleur, il s'agenouille à l'image de la première interprétation mentionnée, couplée à des mouvements corporels intenses. Cette manifestation est renforcée par un chant funéraire entrecoupé de

⁶⁷ Juan Larrea, *Guernica Pablo Picasso, Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1977, p. 16 cité dans Germain Latour, *Guernica, histoire secrète d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 24.

⁶⁸ Federico García Lorca, *Impressions et paysages. Proses diverses*, (trad. André Belamich, Claude Couffon), Paris, Éditions Gallimard, (1958) 2009, pp. 12-13.

sanglots pour souligner la tonalité dramatique de la performance. C'est à cette occasion qu'il reproduit les postures traditionnelles de l'oraison funèbre en ayant le regard tourné et les mains orientées vers le ciel.



Figure 179. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, 1978, 29 min 09 s.

Cette posture ne cesse d'être cultivée tout au long de ce long métrage consacré à cette figure artistique comme le précise Scott Ehrenburg « [...] su fascinación por los objetos culturales (en particular, los de Andalucía) de las tradiciones católicas de su juventud como en Cantinalla (Andalucía) en la Fiesta de la Asunción de la Virgen María⁶⁹. » L'appropriation de cette marque traditionnelle se reflète dans l'interprétation proposée de l'adoration de la Vierge Marie : « ¡ Hoy es quince de agosto, y está Nuestra Señora por las calles ! » (28 min 56). La transposition de cette scène de dévotion dans les rues barcelonaises prend les allures d'une procession qui se trouve être caractéristique de la période de Pâques : « [...] una procesión de Semana Santa, en la que hay un pastiche de elementos de la cultura popular andaluza (cabezudos, la mantilla y la peineta e incluso un monaguillo que va azotando a un preso en la

⁶⁹ Scott Ehrenburg, « Construcciones de espacios y de temporalidades *queer* en *Ocaña, retrat intermitent* (1978) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, p. 168.

calle)⁷⁰ » ce qui en fait une célébration singulière. Le jeu opéré s'articule selon deux modalités puisque la célébration se déroule dans l'une des rues du quartier fondateur de la capitale catalane dit le Barri Gotic ou le quartier gothique, la carrer de la Seca, qui se caractérise par des constructions étroites et en pierre qui n'est pas sans rappeler les rues pittoresques andalouses comme le postule l'écrivain français Antoine de Latour :

Rien ne me charmait comme d'aller au hasard par ces rues étroites et tortueuses. Là pas un balcon qui n'ait gardé quelque souvenir du passé : pas une sculpture brisée qui ne raconte quelque roman d'amour ; pas un mot tombé dans la bouche du passant qui rappelle un trait de mœurs ; pas un monument sorti médiocre des mains de l'artiste qui n'ait reçu du temps quelque reflet de poésie⁷¹.

La spectacularisation singulière du fait religieux proposé se remarque dans le déroulement de l'évènement. Le cortège qui se produit dans ces rues confinées mobilise un autre espace comme en témoigne l'interprétation en hauteur effectuée par l'artiste. Depuis le balcon qui est cet espace semi-ouvert, c'est-à-dire cet espace intermédiaire celui du seuil, sur lequel il se positionne pour jouer son rôle de prédilection. Accompagné cette fois-ci d'un autre personnage, il ne change que la couleur de la robe et de la fleur dans les cheveux en conservant les attributs emblématiques de la figure endeuillée aussi bien par la tenue vestimentaire portée que par les signes d'imploration. Ces gestes sont amplifiés par des sanglots lors de la saeta entonnée au passage du paso soulignés par une caméra en contre plongé qui donne à voir au premier plan la statue représentant Marie coiffée d'une rose rouge qui est répétée comme motif sur le tapis ornant au balcon du peintre ou dans ses cheveux dont la ligne de fuite s'évanouit sur la figure de José Pérez Ocaña. La répétition de la forme canonique du corps endeuillé ne s'inscrit pas sur une pratique de l'identique ce qui renvoie à la conception répétitive de Gilles Deleuze :

Répéter c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique et qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Et peut-être cette répétition comme conduite externe fait-elle écho pour son compte à une vibration plus secrète, à une répétition intérieure et plus profonde, dans le singulier qui l'anime⁷².

En s'appuyant sur un modèle, ce procédé ne peut être envisagé comme une répétition propre puisqu'il s'inscrit dans une logique représentative idéalisée de la forme. Si nous revenons plus particulièrement sur la répétition du rite mortuaire, force est de constater que cette répétition archétypale sous-entend un processus dynamique singulier fondée sur le principe de la pluralité en tant que « [...] système de liaison multiple non localisable entre

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Antoine De Latour, *Études sur l'Espagne : Séville et l'Andalousie*, Michel Lévy frères, Paris, 1855, p. 128.

⁷² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, pp. 7-8.

éléments différentiels, qui s'incarne dans des relations réelles et des termes actuels⁷³. »



Figure 180. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, 1978, 29 min 09 s.

L'émotion provoquée devant ce spectacle le pousse à lancer des pétales de roses sur l'autel érigé en marque de vénération. Le référent rouge entre en résonance avec l'étymologie latine du terme de couleur, *color* en étant relié à la notion de chaleur pour insister sur l'embrassement intérieur éprouvé. La forme et la couleur des pièces forales jetées apparaissent comme une métaphore des larmes du Christ. Le ressort spectaculaire de cette glorification est porté à son comble dans la mesure où il synthétise plusieurs moments religieux festifs consacrés à cette figure mais elle a lieu à l'extérieur en mobilisant de nombreux décors.

La superficialité des pleurs est poussée à l'extrême comme le laisse supposer les larmes de crocodile produites par les anciennes compagnes lors de l'enterrement du grand-père fervent défenseur des valeurs phalangistes de Berenguer. Ces jeunes latino-américaines intéressées par l'héritage de ce dernier tentent de témoigner leurs attachements à ce défunt

⁷³ *Ibid.*, p. 237.

aux positions politiques radicales.



Figure 181. Ventura Pons, *Oh, quina joia !*, 2015, 01 h 14 min 42 s.

La figure de la pleureuse vêtue du costume typique est clairement transposée par ses anciennes partenaires qui expriment leurs malaises en versant des larmes au cours de l'enterrement ce qui contraste avec l'attitude plus réservée des autres membres de la famille. La revendication d'une appartenance à la cellule familiale conditionne les gestes corporels médiateurs des sentiments attendus. Cette mise en scène est intensifiée par la dernière conquête du grand-père décédé qui pendant l'enterrement répète à deux reprises le surnom affectif donné symbole du lien les unissant : « Papito. Papito. » (01 h 14 min 48 s). La virtualité de la mise en mouvement opérée témoigne du pouvoir de l'imprégnation de la norme sociale dans la construction du sentiment collectif. Après la cérémonie, cette artificialité s'évanouit progressivement suite à l'annonce du testament du défunt qui écarte dans la succession ces dernières compagnes juvéniles.

II. Effritement du conditionnement de l'enveloppe corporelle

1. Défaillance du discours répressif

La perception d'une puissance vulnérable s'exprime par la déstabilisation constante des fondements du discours idéologique défendu. Le sacrement du mariage est fissuré de

l'intérieur par l'une des prétendantes à l'union. Malgré le déroulement canonique de la cérémonie par la convocation de musiques d'orgues et des énoncés sacralisés de l'union, l'évènement donne lieu à un coup de théâtre. L'hypothèse de l'engagement prononcé par le vicaire à la future mariée : provoque la fragilisation du modèle. Le détachement par rapport au carcan imposé se remarque dans l'attitude de la jeune femme qui ne répond pas immédiatement ce qui plonge notamment le père du futur gendre dans une situation d'incompréhension en s'adressant corporellement à sa femme pour traduire son étonnement. Le manque d'attention présenté sous un angle humoristique par la distance instaurée entre le destinataire et le locuteur par rapport au contenu de l'énoncé : « [...] l'humour le signifiant inhabituel se détache de son signifié littéral [...] pour s'accoler au signifié intentionnel et véritable⁷⁴. » Cette absence traduit son désinvestissement qui est confirmé ensuite par sa réponse négative. Cette attitude dépréciative suscite une forte contestation qui est exprimée hyperboliquement par des gestes et des cris. La tonalité humoristique se mue en une dimension satirique en dénonçant le caractère illusoire de la relation formée selon deux modalités. Le détachement par rapport au modèle imposé apparaît tant dans la forme conventionnelle ordonnée par l'institution religieuse que par l'attitude des propres initiateurs de cette alliance. La fracture par rapport à la stabilisation recherchée pour garantir la maîtrise pulsionnelle de la chair se manifeste dans l'ébranlement de la reproduction du modèle dominant. L'idée d'une union sacralisée par la bénédiction divine est ébranlée lorsque la cérémonie de mariage se transforme en un fiasco lorsque la jeune femme émet son opposition à cette union. La remise en question du processus normé est explorée en profondeur en effritant le rapport conjugal à travers une performance hyperbolique. L'effritement du pouvoir normalisé est explicitement mis en évidence à travers cette performance lorsque la principale concernée après hésitation, refuse de s'unir avec son prétendant qui d'ailleurs n'est pas l'homme espéré dans la mesure où il est représenté à la cérémonie par l'un de ses amis, Alejo qui est éperdument amoureux d'elle. L'opposition de la jeune femme à cette mascarade est d'autant plus révélatrice de l'effet de superficialité du discours imposé. Cette configuration fait appel plus particulièrement à l'approche butlerienne qui reprend l'idée de la performativité du langage de John Langshaw Austin : « J'essaie donc de penser la performativité comme cette dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il

⁷⁴ Franck Evrard, *L'Humour*, op. cit., p. 44.

nomme⁷⁵. » Par cette théâtralisation du genre, il s'agit de mettre en évidence le caractère subjectif du rapport hétérosexuel. Le genre apparaît comme un ensemble de normes régulatrices orientées de façon théologique vers un idéal de genre :

En somme, le caractère supposé naturel des genres hétérosexualisés est créé par des stratégies de l'imitation ; ce qu'elles imitent est un idéal de l'identité hétérosexuelle, produit même de son imitation. La "réalité" des identités hétérosexuelles se construit performativement à travers une imitation qui s'autoproclame origine et fondement de toutes les imitations⁷⁶.

Cette construction sociale permet d'asseoir la matrice hétérosexuelle dans la société comme cette dernière l'indique : « [...] il n'y a pas de lien direct de causalité ou d'expression entre le sexe et le genre, la présentation du genre, la pratique sexuelle, les fantaisies et la sexualité. Aucun de ces termes ne saisit, ne détermine les autres⁷⁷. » En interrogeant les pratiques discursives de l'hétérosexualité, Judith Butler porte son attention sur la dimension artificielle du lien unissant le sexe à un genre prédéterminé visant à moduler la chair dans un dispositif de contrôle : « [...] une illusion discursive qui règle la sexualité dans le moule de l'hétérosexualité reproductive⁷⁸. » Les parents du jeune homme avoue avoir dupé María à propos de l'identité de son époux Bernardo qui, marié, s'est fait remplacer par un ami éperdument amoureux de cette dernière pour masquer les apparences.

Ces aveux montrent les limites du dispositif hétérosexuel en dévoilant une relation qui ébranle le catalyseur sociétal de « [...] l'armature fondamentale de la morale sexuelle moderne⁷⁹ » d'après l'analyse foucauldienne. L'instabilité du rapport entretenu fragilise l'idée préconçue de la puissance normative et plus particulièrement dans cette séquence d'ordre hétérosexuel ce qui s'inscrit dans la pensée de la théoricienne Adrienne Rich :

[...] reconnaître que l'hétérosexualité peut n'être en rien une "préférence" mais quelque chose qui a dû être imposé, dirigé, organisé, répandu par la propagande et maintenu par la force, c'est franchir un pas immense lorsqu'on se croyait hétérosexuelle librement et "par nature"⁸⁰.

La fragilisation du pouvoir normatif contribue à questionner les principes établis ce

⁷⁵ Judith Butler, *Humain, inhumain. Le Travail critique des normes. Entretiens*, (trad. Jérôme Vidal, Christine Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 17.

⁷⁶ Judith Butler, « Imitation et insubordination du genre », in Gayle Rubin, Judith Butler *Marché au sexe*, (trad. par Éliane Sokol), Paris, EPEL, 2001, p.154.

⁷⁷ Judith Butler, « Imitation et insubordination du genre », in Gayle Rubin, Judith Butler *Marché au sexe*, op. cit., p.159.

⁷⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, (1990) 2005, p.136.

⁷⁹ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Éditions Gallimard/Le Seuil, 2001, p. 4.

⁸⁰ Adrienne Rich, « La Contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in *Nouvelles Questions Féministes*, n. 1,1981, p. 31.

qui s'inscrit dans la lignée des *gender studies*. Judith Butler fait figure de pionnière en différenciant à travers le prisme de la performance en réaction à la conception d'un féminisme essentialiste à l'origine du processus de normativisation de la masculinité et de la féminité, une distinction entre le genre et sexe. Son premier essai, *Gender troubles, Feminism and the Politics of Subversion*, traduit en français en 2005 sous le titre, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, contribue à révéler la complexité de la matière corporelle et plus particulièrement du contact noué avec l'autrui que ne peut être envisagé comme une structure figée comme elle le met en évidence dans un entretien accordée à Irène Jami :

J'ai certainement été, avec *Gender Trouble*, l'une des personnes qui ont contribué à fonder la *queer theory*. À l'époque, je n'en n'ai pas eu conscience. Mais je m'en félicite. [...] L'apparition de la théorie *queer* aux États-Unis a eu un effet libérateur : celui de faire admettre l'existence d'un large spectre de sexualités humaines, l'irréductible complexité de la personne, comme des choses acceptables et appréciables. Les catégories d'identité strictes ne doivent pas être le fondement de l'engagement ou de l'appartenance politiques. Il y a, par exemple, une relation compliquée entre homosexualité et hétérosexualité ; il existe des dynamiques hétérosexuelles dans les relations gays et des désirs homosexuels dans les relations *straight*⁸¹.

C'est en s'appuyant sur la mise en scène élaborée par les drag queens, que la philosophe inscrit le genre dans le domaine de la performance en étant le résultat d'une activation de modèles prédéterminés. Cette approche historique et politique de l'ordre sexuel et de ses normes vise à différencier le sexe d'un genre prédéterminé. Par cette analyse, elle met en évidence la construction sociale imposée dans le cadre de la société hétérosexuelle. Le masculin et le féminin répondent à des normes soumises à une subjectivité incessante qui se révèlent être des instruments de pouvoir. Cette représentation dissonante du rapport hétérosexuelle renvoie directement à l'intention butlerienne : « [...] de voir l'hétérosexualité comme étant simultanément un système obligatoire et une comédie intrinsèque, une constante parodie d'elle-même⁸². » C'est l'articulation entre le biologique et le culturel qui culmine non seulement à la construction du système hétérosexuel mais cherche à enfermer la chair ce que Meri Torras détecte comme un enjeu de pouvoir :

Este control tiene lugar en el mismo proceso de ser cuerpo o sujeto, por lo que no es discernible ni extrapolable de nuestra propia subjetividad-materialidad. Lo tenemos incorporado, nos resulta en principio, invisible, interiorizado, naturalizado, y cumple la función de mantenernos disciplinados dentro del sistema social y económico...⁸³.

⁸¹ Irène Jami, « Considérer le problème plus que l'identité. Entretien avec Judith Butler », *Pensées critiques. Dix itinéraires de la revue Mouvements 1998-2008*, Paris, La Découverte coll. « Poche/Sciences humaines et sociales », 2009, p. 127.

⁸² Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, op. cit., p. 239.

⁸³ Meri Torras, « El Delito del cuerpo », in Meri Torras, *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Barcelona, Edicions Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 21.

Tout comme Judith Butler, elle perçoit le genre non seulement comme le résultat d'une construction, mais elle envisage également le sexe dans la même perspective, au cœur d'une stratégie politique contribuant à l'édification des normes hétérosexuelles. La réflexion portée sur la subversion des normes répressives la pousse à s'interroger sur le rôle politique exercé par le travestissement. Par la dimension spectaculaire de la chair proposée, la *drag queen* ayant un sexe masculin mais réalisant une performance féminine, souligne le caractère artificiel du genre :

L'institution de nouveaux modes de réalité passe notamment par la corporalisation (embodiment), pour laquelle le corps n'est pas compris comme un fait établi et statique, mais comme un processus de maturation, un devenir qui en devenant autre, excède la norme, la retravaille et nous montre que les réalités auxquelles nous pensions être confinés ne sont pas gravées dans le marbre⁸⁴.

La mise en scène du corps masculin n'est pas une simple imitation mais s'inscrit dans une démarche transgressive qui vise à ébranler le discours institutionnalisé : « la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle⁸⁵ ». C'est par la parodie que le corps masculin interroge le lien unissant la féminité du sexe féminin. Par cette théâtralisation du genre, il s'agit de mettre en évidence le caractère subjectif du rapport hétérosexuel. Le genre apparaît comme un ensemble de normes régulatrices orientées de façon théologique vers un idéal de genre :

En somme, le caractère supposé naturel des genres hétérosexualisés est créé par des stratégies de l'imitation ; ce qu'elles imitent est un idéal de l'identité hétérosexuelle, produit même de son imitation. La "réalité" des identités hétérosexuelles se construit performativement à travers une imitation qui s'autoproclame origine et fondement de toutes les imitations⁸⁶.

Il naît à travers son énonciation et sa répétition, faisant écho à la pensée de Judith Butler qui a réinterprété le caractère performatif du langage conçu par Austin : « J'essaie donc de penser la performativité comme cette dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme⁸⁷. » Cette construction sociale permet d'asseoir la matrice hétérosexuelle dans la société comme cette dernière l'indique :

[...] il n'y a pas de lien direct de causalité ou d'expression entre le sexe et le genre, la présentation du genre, la pratique sexuelle, les fantaisies et la sexualité. Aucun de ces termes

⁸⁴ Judith Butler, *Défaire le genre* (trad. Maxime Cervulle), Paris, Éditions Amsterdam, (2004) 2006, pp. 43-44.

⁸⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 136.

⁸⁶ Judith Butler, « Imitation et insubordination du genre », in Gayle Rubin, Judith Butler *Marché au sexe*, op. cit., p.154.

⁸⁷ Judith Butler, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, (trad. par Jérôme Vidal, Christine Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, Paris, 2005, p.17.

ne saisit, ne détermine les autres.⁸⁸

Cette orientation philosophique s'éloigne d'une perspective constructiviste essentialiste. En interrogeant les pratiques discursives de l'hétérosexualité, Judith Butler porte son attention sur la dimension artificielle du lien unissant le sexe à un genre prédéterminé visant à moduler la chair dans un dispositif de contrôle : « [...] une illusion discursive qui règle la sexualité dans le moule de l'hétérosexualité reproductive⁸⁹. » C'est en affectant directement le discours normatif que Ventura Pons souligne le pouvoir qu'il exerce en opprimant le corps. En ce sens, l'autorité ne se limite pas seulement à la structure juridique tel que l'énonce Judith Butler :

Les normes peuvent être explicites ou non et, lorsqu'elles opèrent en tant que principe normalisateur dans les pratiques sociales, elles restent habituellement implicites, difficiles à décrypter, et il n'est pas simple de discerner clairement les effets qu'elles produisent⁹⁰.

En ce sens, la révélation de cet artifice ébranle la morale chrétienne comme le confirme la question rhétorique sur un ton colérique du vicaire qui prend une forme humoristique par le décalage sémantique instauré par l'association du verbe à l'infinitif de l'infidélité à ce rite sacré « ¿ Qué ibáis a engañar el matrimonio ? » (14 min 31 s). Le renversement du rapport de force ne se limite pas à cet épisode comme le reflète l'attitude transgressive d'une des élèves de l'institution religieuse lors de l'enseignement d'éducation sexuelle qui pointe du doigt la dimension subjective de la sexualité à travers un déferlement de questions en dissociant le sexe du genre : ¿ No sería posible considerar otros géneros y diferencias como lo masculino y lo femenino ? » (11 min 30 s). L'édifice religieux imposant se trouve rapidement assiégé par l'introduction de ce discours féministe qui déstabilise les fondements du bâtiment comme le confirme les rires de ses camarades. La puissance du choc est intensifiée par l'évanouissement de la mère supérieure. C'est par l'humour que le cinéaste réussit à porter un regard critique sur la société. L'accusation portée à l'encontre d'un dogme dépassé est appuyée par la prostituée Ramoneta dont le corps est réprouvé par le vicaire qui n'hésite pas à lui manifester son opposition comme l'illustre le signe de croix effectué devant elle depuis sa fenêtre lorsqu'elle part satisfaire un client. Tout comme la jeune fille la portée satirique passe par le biais d'énoncés acides s'attaquent aux principes de la doctrine chrétienne tournée vers l'assistance aux autres : « ¿ Qué sabrán de la vida verdadera los curas ? Sólo saben dar consejos con la barriga bien llena » (14 min 31 s). La relativité de la

⁸⁸ Judith Butler, « Imitation et insubordination du genre », in Gayle Rubin, Judith Butler *Marché au sexe*, op. cit., p.159.

⁸⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p.136.

⁹⁰ Judith Butler, *Défaire le genre*, op.cit., p. 58.

puissance du discours dominant se reflète lorsque le mécanisme déployé pour assurer le contrôle du corps témoigne de sa fragilité. L'utilisation de la confession comme instrument de régulation du référent sexuel par la morale religieuse cherche à donner l'illusion d'une libération du sujet par la parole comme le laisse entendre la convocation de Bernardo suite à son attitude transgressive chez le religieux. La rencontre vise à placer le fautif devant ses erreurs en vue de sa rédemption tel que le laisserait présager la reconnaissance d'une pratique sexuelle contraire au dogme diffusé. L'attitude doublement blasphématoire du sujet est mise en évidence par le trait d'humour qui provient de l'interprétation faite par le prédicateur en énumérant les fautes charnelles commises : « ¡ El farmacéutico, todas estas chicas, tú eres cuatrisexual ! » (43 min 28 s). Cette considération humoristique pousse à son paroxysme la perte de contrôle sur la chair par l'utilisation de cet adjectif numéral cardinal qui insiste non seulement sur la quantité de chairs consommées mais insiste sur la gravité du délit dans la mesure où la pensée traditionnaliste est dépassée par cette tendance sexuelle. Cette méconnaissance se remarque par l'amalgame du religieux qui confond la bisexualité correspondant à une orientation sexuelle double en étant tournée tant sur le corps féminin et masculin et la polygamie. Cette ignorance créée par : « [...] l'écart humoristique [qui] produit des interférences entre des niveaux de significations différents⁹¹ » que le cinéaste parvient à proposer un regard critique sur cette instance de contrôle. À cette démesure, la prétendue libéralisation du corps par la parole laisse place en réalité à l'expression d'une attitude tyrannique qui s'oppose à l'idée de tolérance cultivée dans le dogme chrétien. L'autorité revendiquée est renforcée non seulement par le ton autoritaire adopté par le vicaire mais par l'affirmation d'une position ferme par rapport à la doctrine malgré l'idée cultivée d'une vision moderniste du discours par son apparence juvénile : « ¿ Qué esperáis de los curas jóvenes ? Mira, tengo más o menos tu misma edad. Vivo solo en la habitación de arriba, no pido nada y me aguanto. » (43 min 28 s). Cette résolution est marquée par le châtement imposé comme le reflète le recours à des phrases négatives qui visent à renfermer ce corps désaxé : « No sigas en este camino. No quiero verte más por esta casa ni junto a hablar con Eulàlia y si es preciso la mandaré en un lugar donde no la podrás encontrar » (43 min 47 s). La prétendue sentence énoncée ne parvient pas à conjurer cette pratique déviante comme l'affirme le propre sujet. Cette annonce se trouve dissoute devant ce corps effronté qui s'oppose à ce discours par la révélation d'une autre faute.

⁹¹ Franck Evrard, *L'Humour*, op. cit., p. 74.



Figure 182. Ventura Pons, *El Vicari d'Olot*, 1981, 45 min 37 s.

En ouvrant l'une des portes du religieux, Bernardo fait apparaître, Eulàlia qui avoue fièrement être enceinte en précisant le début de sa grossesse : « ¡ Tres meses y ocho días ! » (45 min 04 s). La revendication d'un acte subversif est renforcée par le tapotement de cette dernière sur son ventre qui est révélateur de la fragilisation du discours dominant.

L'institutionnalisation du couple comme instrument régulateur de la chair est plus particulièrement interrogée lorsqu'elle fait éclater la définition même de cette proximité envisagée comme « [...] [un] ensemble de deux personnes unies par les liens de l'amour, du mariage⁹². » Cette remise en question s'avère être au cœur de l'esthétique ponssienne comme en témoigne la pluralité de formes proposées dans *Carícies* comme nous allons le voir en fragilisant tant le dispositif hétérosexuel qu'homosexuel. La brutalité mutuelle du rapport exposé révèle les failles du dispositif mis en place en révélant sa complexité. L'effritement du modèle préconçu s'explique par la distanciation opérée entre le rapport amoureux et la notion

⁹² Trésor de la langue française, « Couple », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?76;s=2924586075;r=3;nat=;sol=1>, [page consultée le 11/09/2017].

de couple. L'« amalgame conjugal-amoureux⁹³ » est notamment pointé du doigt par le sociologue Jean-Claude Kaufmann en dégageant les paramètres subjectifs qui interviennent dans sa constitution :

[...] une contradiction se forme avec la représentation dominante, qui veut que l'amour seul soit à la base de la formation des couples. Hasard ou choix ? Hasard ou amour ? Amour ou choix ? Ordinairement, l'ambiguïté et le flou savamment entretenus permettent de lisser les contradictions⁹⁴.

L'effritement d'une harmonie originelle apparaît lorsque le cinéaste nous introduit dans l'intimité sulfureuse du couple : « Cet état de crise se manifeste à travers le prisme d'une collision entre les partenaires ce qui témoigne d'un déséquilibre dans la construction du couple⁹⁵. » La révélation d'une tension permanente témoigne d'une construction déséquilibrée du rapport édifié sur deux aspects :

[...] le lien conjugal comporte des spécificités. Le projet et la durée s'organisent en fonction de la sexualité et organisent celle-ci. Le désir de garder proche l'autre, l'objet source à la fois de satisfaction et de sécurité, ouvre la plupart du temps sur la vie commune. Mais ce n'est pas toujours le cas : la proximité peut être vécue comme une source de danger en fonction de l'histoire antérieure de chacun⁹⁶.

La remise en question d'une complicité affective naturelle s'exprime dans la première séquence qui met en scène un couple hétérosexuel, « Home Jove » et « Dona Jove ». Le jeune homme tente d'apaiser son anxiété en fumant une cigarette avant de se rapprocher de sa partenaire. L'initiative communicationnelle du jeune homme se transforme en une performance sanglante comme nous le confirme María Isabel Martínez López :

Estos dos personajes, pareja sentimental, comienzan un diálogo entrecortado. Hablan con frases inconclusas, reflejando así el tema sobre el que precisamente están dicutiendo : la mala comunicación entre ellos. La discusión termina con una violenta paliza⁹⁷.

L'apparente harmonie cultivée par leurs présences sur le canapé du salon dissimule une tension permanente. Le dysfonctionnement de ce rapport affectif s'exprime particulièrement lorsque l'agression verbale est doublée d'une violence physique mutuelle. Le jeune homme n'hésite pas à renvoyer la souffrance éprouvée en frappant la joue droite et gauche pour réduire le corps féminin.

⁹³ Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 35.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁵ Monique Dupré La Tour, *Les Crises du couple. Leur Fonction et leur dépassement*, op. cit., p. 38.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ María Isabel Martínez López, « Caricias en el cine », in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine*, op. cit., pp. 104-105.



Figure 183. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 05 min 11 s.



Figure 184. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 05 min 12 s.

Dans cette séquence, la dimension spectaculaire proposée apparaît sous les traits de l'humour noir en usant hyperboliquement de la violence pour ébranler l'instance normative. La violence manifeste ne se borne pas au corps masculin comme en témoigne la réaction répressive de la chair féminine. Mise en position de vulnérabilité comme l'illustre la découverte de plaies ensanglantées, celle-ci ne recherche pas l'apaisement en maintenant la tension avec son partenaire. L'effet théâtral de cette absence de sensibilité se poursuit à

travers une métaphore culinaire. La composition du dîner réalisé témoigne de sa volonté de tourmenter physiquement le corps masculin qui tente de résister en manifestant son opposition comme l'illustre la répétition de phrases négatives : « ¡ No, no, no ! ¡ Cebolla no ! ¡ Luego, me repite mucho ! » (05 min 46 s). Dans le prolongement de l'analyse sociologique menée par André Girard, Jean-Claude Kauffman insiste sur la tendance à l'homogamie définie selon deux modalités : « [...] “ qui se ressemble s'assemble ” et “ n'importe qui n'épouse pas n'importe qui⁹⁸ ” » en tant que pratique dominante du couple : « [...] une association d'idées s'est faite entre homogamie et stabilité conjugale⁹⁹. » Le dessert choisi par les deux partenaires révèle implicitement le point commun qui les unit à travers la sélection de mets semi-liquides dont la consistance fait ressortir une fragilité permanente en étant dépourvue de base solide. Son compagnon opte pour un produit laitier sucré ce qui renvoie implicitement à la recherche de douceur apportée par cette donnée glucidique : « Prefiero un flan » (06 min 16 s) alors que la jeune femme énonce son souhait de déguster un produit laitier fermenté qui fait écho implicitement à l'état psychique de la « Dona Jove » : « ¡ Pues, yo un yogur ! » (06 min 17 s). Ce choix fait référence à l'origine même de sa naissance en étant le résultat d'une conception non désirée. La conviction d'une existence accidentelle se prolonge dans le contact amoureux catastrophique comme en témoigne la ruse déployée pour mettre à terre le corps masculin. De cette trêve apparente qui se manifeste par l'attitude passive du jeune homme feuilletant les magazines de sa partenaire, la jeune femme porte son ultime coup physiquement en renvoyant du pied les coups reçus. Ce corps en révolte n'hésite pas extérioriser ce mal dévorant en le répercutant sur autrui. Cette interaction violente témoigne d'une carence réciproque d'affectivité qui ne parvient pas à être comblée. Ils ne sont pas parvenus à s'investir dans la relation :

Pour se construire, un couple doit quitter les anciens objets d'amour frappés par l'interdit de l'inceste, et investir dans un nouvel objet avec lequel la sexualité est permise. Dans ces conditions, il devient créateur. Cette créativité est liée à la promesse associée à l'interdit œdipien : “ Plus tard, ce sera ton tour ”. La conjugalité se construit dans le deuil des anciens objets. La prime de plaisir associée à la satisfaction sexuelle rend possible l'élaboration ou la réélaboration de ces deuils jamais terminés¹⁰⁰.

⁹⁸ Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ Monique Dupré La Tour, *Les Crises du couple. Leur Fonction et leur dépassement*, Toulouse, ERES, 2005, p. 117.



Figure 185. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 06 min 14 s.

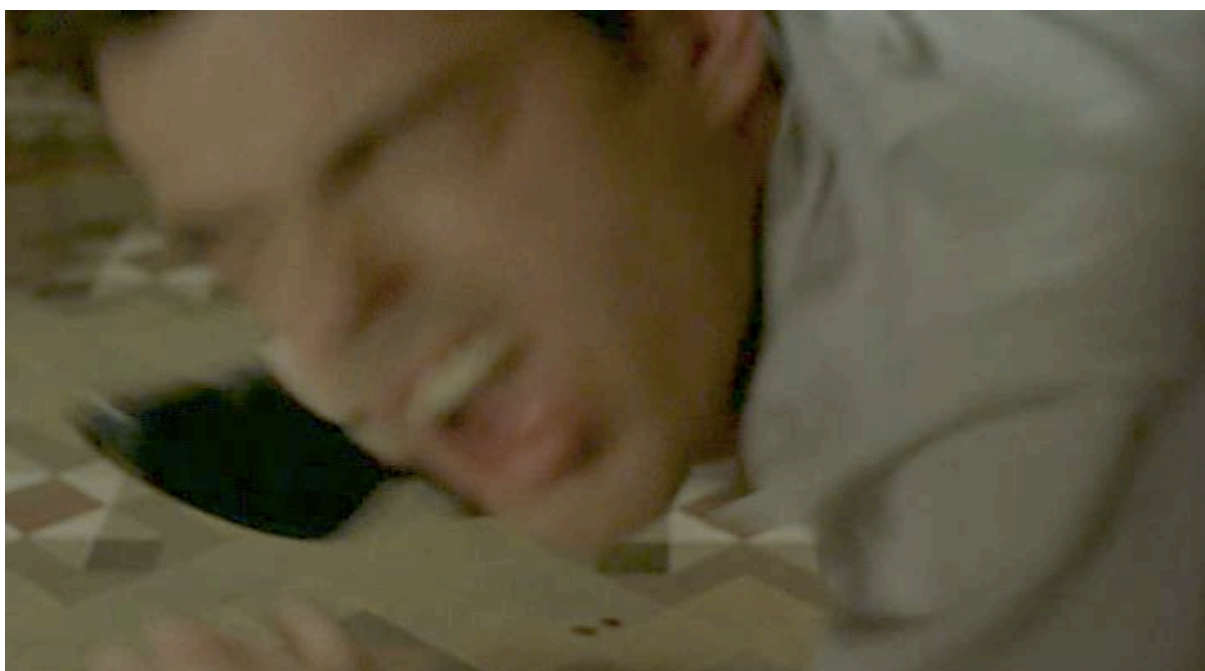


Figure 186. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 06 min 15 s.

Le questionnement sur l'instrumentalisation du rapport sentimental se prolonge d'ailleurs dans ce long métrage à travers l'évocation de l'adultère. La représentation conflictuelle du rapport hétérosexuel atteint son paroxysme au cours de l'interaction tumultueuse entre de « Home » et « Noia » dans *Carícies* qui se détourne de l'image préconçue la relation extraconjugale comme subterfuge en la présentant comme une issue frustrante à l'origine de l'accroissement du sentiment de solitude. Malgré l'idée d'une liberté

supposée à travers l'association de l'infidélité à l'inconstance, celle-ci se construit sur une image préconçue qui provoque l'étouffement de la chair sur elle-même dans la mesure où ce rapport dissimulé, vécu par procuration concourt à une délivrance relative. Le choix de la gare de Barcelone-Sants comme le suggère la succession de plans détaillés sur la façade de l'édifice renforce l'idée d'un rapprochement partiel. La prédominance de couleurs froides comme le laissent transparaître la structure en béton du lieu, l'aspect bleuté des néons, les sièges gris de la salle d'attente ou encore la couleur blanche du train révèlent le détachement affectif de chacun des deux partenaires. L'absence de lien laisse place à une expression acide et virulente de la chair ce qui fait ressortir les limites de la relation extraconjugale. Cette échappatoire supposée conduit au phénomène contraire en aggravant la souffrance de la chair. La superficialité de ce lien est soulignée à travers le reproche formulé par « Home » en s'attaquant à la zone érogène féminine qui apparaît comme la colonne vertébrale de la forme extraconjugale en mettant la performance sexuelle comme fondement même de la relation. La chair masculine tente de déstabiliser sa partenaire à travers l'énonciation d'un discours désacralisant l'organe sexuel féminin à travers l'emploi d'un registre familier comme l'illustre l'usage du substantif vulgaire « coño » (48 min 08 s) pour renvoyer à cette partie intime activatrice de plaisir. La mise en tension est doublée par les mouvements de caméra qui concourent à mettre en relation de façon fragmentée les deux corps. La communication corporelle ne rapproche pas les deux corps comme le reflète le plan de la caméra adopté qui traduit métaphoriquement les tourments de chacun des deux individus qui ne parviennent pas à rompre le cycle infernal dans lequel ils sont plongés. Au lieu d'apaiser la situation, la chair agressée intensifie le rapport de mise en tension en exposant la véritable raison de leur rupture, la découverte de leur relation par sa femme. La réaction féminine est à l'ampleur du traumatisme vécu comme en témoigne la stratégie déployée à travers l'utilisation des pronoms personnels ainsi que de la répétition de groupes nominaux : « Yo soy una mujer. Y yo te acusaba a gritos [...] Tú eras el culpable de todo. De todo. Absolutamente de todo. El culpable de tus desgracias » (51 min 44 s). Par ce mécanisme, elle tente de renverser le rapport de domination :

Cuando se acusan el uno al otro, ambos tienen una leve sonrisa de indiferencia en su rostro, pero al hombre le asoman las lágrimas cuando ella lo culpabiliza de : “ todas tus desgracias : histeria de tu mujer, principio de impotencia, desequilibrio de tu hijo pequeño. Y sobre todo : la muerte de tu hijo mayor ”¹⁰¹.

¹⁰¹ María Isabel Martínez López, « Caricias en el cine », in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine, op. cit.*, pp.104-105.

En position de force, elle clôture son discours en annonçant non seulement son départ du lieu mais également leur séparation : « Me voy. No quiero que me escape el tren » (52 min 20 s). Tout comme elle, ce dernier reste silencieux à ses propos. À l'indifférence illusoire de son ex-amant, elle essaie d'attirer son attention en formulant des interrogations directes : « ¿No dices nada ? ¿Por qué no dices nada ? » (52 min 27 s). Submergé par un flot d'émotions, il décide de ne plus se murer derrière ses remparts en proférant des insultes : « Te apesta el aliento. También el aliento. » (52 min 36 s). Ces propos injurieux renvoyant à la fonction organique de la chair soulignent leur refus mutuel de sortir de ce cercle infernal d'incommunication. La jeune femme tente de le faire réagir par une prise de décision réelle sur la situation. En ce sens, elle réemploie ses mots : « Te apesta la desgracia. A flor de piel. » (52 min 46 s) ce qui le déstabilise comme le révèle son silence et son regard larmoyant. Avant de monter dans le train, elle tente de le sortir de cet état de passivité en lui posant une question directe « ¿Te encuentras bien ? » (53 min 10 s). Par conséquent, ils ne parviennent pas à dépasser cet état de vulnérabilité. Malgré l'inscription émotionnelle dans son regard de ses propos, il décide de fuir la situation en mettant un terme à la conversation comme en témoigne son intervention : « ¡Buen viaje ! » (53 min 11 s). Obstinée, elle insiste à nouveau en formulant une interrogation plus précise : « ¿Por qué lloras ? (53 min 19 s). » mais il refuse de révéler ses sentiments en les considérant comme le signe d'une fragilité. C'est dans cette perspective qu'il répète la même attitude en prenant la fuite : « ¡Adiós ! » (53 min 20 s). L'indifférence illusoire de la jeune femme s'effrite dès qu'elle se retrouve seule sur le quai. Le regard en direction de son ancien partenaire, elle reconnaît l'impact de la séparation en l'énonçant explicitement à travers un plan poitrine : « ¡Te odio ! » (53 min 48 s). Malgré les apparences, cette émotion traduit son attachement et appuie sur la situation de crise vécue. Ils ne sont pas parvenus à sortir de leur état de souffrance. En refusant d'avouer leurs sentiments, ils se sont condamnés à vivre dans un état de vulnérabilité. C'est le rejet communicationnel qui est à l'origine de leur fragilité.

2. Une image fissurée des agents corporels en charge de l'instrumentalisation

Dans *El Vicari d'Olot*, la perception d'une autorité spirituelle fragile est mise en évidence en se focalisant sur ses représentants qui jouent un rôle du médiateur. C'est en insistant sur la matérialité de ses agents que le cinéaste renverse le rapport de force. Par l'introduction d'un regard satirique, le système est ébranlé de l'intérieur comme en

témoignent les pratiques déviantes auxquelles s'adonnent tant les fidèles que les clercs. Extrait d'une chanson populaire catalane comme nous le confirme Àngel Comas : « [...] feta a partir de la dita " el vicari d'Olot té pèls al ninot, se'ls vol treure i no pot " »¹⁰² » l'intitulé proposé par Ventura Pons est déjà lui-même un clin d'œil humoristique comme le confirme le sous-titre : « on hi ha pèl, hi ha la glòria del cel ! » inscrit en bas de l'affiche du film. C'est en usant de ce procédé que le réalisateur fait de l'expérience sensorielle l'élément déstabilisateur de cette entité figée « [...] par le biais de l'humour, à montrer la convention mensongère d'une parole, incapable d'embrasser le vrai¹⁰³. » Cette référence explicite concourt à renforcer l'idée de l'omniprésence de la sensorialité qui ne peut être totalement refouler comme le confirme la composition graphique de l'annonce du long métrage qui annonce explicitement les débordements masqués par le pouvoir institutionnalisé. Cette dissimulation du débordement sensoriel est dévoilée par deux figures nues ailées qui désacralisent l'image canonique du dieu Cupidon en soulevant de chaque côté la soutane du vicaire. La négation pulsionnelle est poussée à son paroxysme en semant le trouble sur ses figures idéalisées qui ont pour mission de maîtriser les corps au nom du dogme chrétien. La distanciation ne se limite pas à cette unique dimension parodique comme en témoigne l'attaque portée envers les intermédiaires du divin. Ces représentants ne sont pas perçus comme des entités figées dans la mesure où Mosen Juli fait l'objet d'un désir constant de la part de la chair féminine qui profite des activités religieuses pour se rapprocher de cette chair désirée. Le travelling horizontal de gauche à droite de la séquence initiale sur le public exclusivement composé de croyantes au cours d'une messe organisée par le vicaire témoigne de cet intérêt charnel qui est confirmé par un aveu mutuel de deux fidèles pendant un chant liturgique de leurs attirances : « ¿ A ti que te gusta de cara o de culo ? » (04 min 44 s). Du corps fantasmé, le vicaire succombe à la tentation lorsqu'une mystérieuse inconnue l'attend au presbytère. Seul devant cette « apparition » blonde vêtue d'une tunique blanche, le visage lumineux caché en amont par des lunettes de soleil qui masque son regard envoûtant dont la mise en scène rappelle la scène de l'Annonciation, ce dernier ne parvient pas refouler son désir.

¹⁰² Àngel Comas, *Diccionari de llargmetratges : el cinema a Catalunnya després del franquisme 1975-2003*, op. cit., p. 269.

¹⁰³ Franck Evrard, *L'Humour*, op. cit., p. 33.



Figure 187 Ventura Pons, *El Vicari d'Olot*, 1981, 51 min 48 s.

Malgré la tentative de résistance en se détournant de ce regard troublant, la lutte n'est que provisoire. La perte de contrôle prend effet à travers l'expérience de la faute commise par le mensonge élaboré pour justifier cette escapade nocturne : « He inventado una excusa tanta para Eulàlia como para mí » (56 min 32 s). La tromperie ne se réduit pas à une duperie qui résulte d'une ruse lorsqu'il se laisse gagner par le plaisir de la chair. Le feu ardent le consumant progressivement est amplifié par une musique extradiégétique aux tonalités romantiques. Le rapprochement est confirmé par le contact corporel établi par la jeune femme qui appose sa main sur son épaule. Le basculement est incité par la jeune femme qui désacralise l'un des principes fondateurs du dogme énoncé par l'un de ses pères fondateurs Saint-Augustin. « Hay que comprender los errores y aprovechar los sentimientos estimulantes incluso los que se nos engañan si es necesario. Todo es bueno para los buenos ¿ No fuese Agustín quien dijo ama y haz lo que quieras ? » (58 min 38 s). La victoire de la sensualité sur une conception figée de la chair par l'accomplissement d'un rapport sexuel apparaît métaphoriquement par l'une des domestiques du religieux située derrière la porte. L'introduction dans la bouche de cette dernière d'un cigare apparaît par sa forme allongée en effusion lors de son allumage comme le symbole phallique incandescent. Le rapprochement du plaisir tabagique et sexuel est d'autant plus mis en évidence par le propre théoricien Freud

dépendant aux cigares : « Freud, on le sait, était un grand fumeur. Le tabac, sous forme de cigares, a occupé une place très importante dans sa vie... et dans sa mort¹⁰⁴ » comme une forme de conservation de l'activité auto-érotique introduite dès l'enfance :

Tous les enfants ne suçotent pas. Il est à supposer que c'est le propre de ceux chez lesquels la sensibilité érogène de la zone labiale est congénitalement fort développée. Si, cette sensibilité persiste, l'enfant sera plus tard un amateur de baisers, recherchera les baisers pervers, et, devenu homme, il sera prédisposé à être buveur et fumeur¹⁰⁵.

D'autre part, le caractère subversif véhiculé par ce symbole est doublé d'une dimension contestataire en l'un des attributs du révolutionnaire Ernesto Guevara arborant fièrement aux lèvres un cigare. La dimension transgressive est d'autant plus appuyée par le changement de tonalité musicale qui devient plus enjouée ce qui n'est pas sans rappeler les musiques de troubadours. En devenant lui-même pécheur, le réalisateur pousse non seulement à la limite l'exemplarité des instances de contrôle mais questionne le fondement même de cette instance de pouvoir. La déstabilisation de Monsen Juli provient d'un amalgame entre la passion pour le divin à celle de la chair féminine profane ce qui pointe du doigt la construction même du dispositif de contrôle tel que l'envisage Michel Foucault :

[...] Il y a eu dans la confession chrétienne, mais surtout dans la direction et l'examen de conscience, dans la recherche de l'union spirituelle et de l'amour de Dieu, toute une série de procédés qui s'apparentent à un art érotique : guidage par le maître, le long d'un chemin d'initiation, intensification des expériences et jusque dans leurs composantes physiques, majoration par les effets par le discours qui les accompagne ; les phénomènes de possession et d'extase¹⁰⁶.

La réinterprétation du discours religieux concourt à un détachement par rapport au modèle traditionnel défendu dans la mesure où le religieux s'est détourné du chemin défini.

L'effritement du pouvoir des instruments de contrôle ne passe pas non plus inaperçu dans *Sabates grosses*. Le cinéaste s'attaque au discours moralisateur religieux à travers une mise en scène satirique. Le sermon du père Santiago portant sur la vérité mis en évidence par la répétition systématique du terme « Ser verdad, honrar verdad, pensar con verdad. Verdad palabra compuesta de dos pequeñas palabras ver y dad que son fundamentos del cristianismo. Seamos verdad ; Qué sea con Dios ! » (16 min 08 s) laisse place à des attitudes transgressives récurrentes tant de la part des fidèles que des propres prédicateurs. Ce n'est pas seulement le corps soumis qui est présenté comme déviant mais le corps soumettant. La critique d'une

¹⁰⁴ Odile Lesourne, *Le Grand fumeur et sa passion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 2008, p.11.

¹⁰⁵ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité (1905-1924)*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir*, op. cit., p. 39.

attitude dépravée au sein de sa propre communauté : « ¡ Antes, los dominicanos teníamos muchas educaciones y ahora, no ! » (16 min 41 s) n'est pas fermement sanctionnée mais cultivée par son principal dénonciateur. Le prêtre Santiago ne cesse de mettre en péril le fondement même de la morale religieuse en faisant de la mission bienfaitrice une ressource économique. Cette réinterprétation se manifeste par la volonté de rechercher des bénéfices d'ordre matériel. C'est en ce sens que ce dernier constate une perte d'attractivité tel qu'il l'expose à l'un des plus fidèles chrétiens, Mariano : « ¡ Estoy harto ! (16 min 22 s). » À la manière d'un dirigeant de firme multinationale, ce dernier tente de mettre au point une stratégie de redressement afin de combler cette crise. Le péché de certains chrétiens avoué par Mariano en fumant au cours des messes est examiné comme une solution attirante : « ¡ Es una idea ! ¡ Si hacemos una misa en la que podemos fumar ! » (17 min 21 s). La recherche d'une demande croissante se reflète à travers les mesures adoptées comme en témoigne la présence de Lucía à ses côtés au cours des cérémonies afin d'attirer et fidéliser la clientèle : « Me voy con Lucía me acompaña por hacer un poco de movimiento como en el teatro. ¡ Angelitos negros ! » (17 min 29 s). La parole moralisatrice est non seulement envisagée sur le plan de la performance mais le recours au médium théâtral fait écho à l'une de ses périodes les plus rayonnantes en faisant référence à l'auto sacramental qui correspond à :

[l'] une des originalités du théâtre espagnol à son âge d'or. Liée à la réforme interne du catholicisme plutôt qu'à sa lutte contre le protestantisme (la défense de l'orthodoxie contre les sacramentaires n'y a presque aucune place), la floraison du genre illustre bien l'insertion du théâtre dans une vie sociale tout imprégnée de religion¹⁰⁷.

Cet écho insiste d'autant plus sur la situation tumultueuse actuelle vécue par ses représentants. Le prêche de la vérité est notamment renversé lorsqu'il prétend se rendre dans une autre paroisse pour effectuer sa mission. Cet artifice laisse place à l'accomplissement de désirs personnels comme le souligne le rendez-vous chez le psychanalyste. Cet entretien donne lieu à la révélation d'une souffrance qui ne concerne pas son manque d'implication professionnelle mais personnelle. Cet écart par rapport à la morale religieuse qui impose à ses représentants une existence restrictive est d'autant plus fragilisée à travers la recherche du plaisir éphémère. Cette lecture détournée se remarque dans la révélation d'une frustration d'ordre charnel qui ne parvient pas à être comblé malgré les traitements ingérés : « Doctor, ¿ Qué le he hecho a Dios para que no se levante ? » (19 min 24 s). Il remet en question la valeur chrétienne du don de soi en insistant sur le fait qu'il ne peut répondre à la demande aux

¹⁰⁷ Marcel Bataillon, « Auto sacramental », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/auto-sacramental/>, [page consultée le 11/04/2018].

attentes sexuelles de Lucía.



Figure 188. Ventura Pons, *Sabates grosses*, 2016, 19 min 26 s.

La mise au point de stratégies discursives déviantes ne se réduit pas à cette pratique comme le confirme son obstination à activer son territoire pulsionnel par l'usage non seulement de traitements mais de revues pornographiques. L'effritement de la figure traditionaliste de l'instance religieuse est ébranlé également en se détournant de la promesse solennelle de la renonciation à la possession de biens matériels au nom de la force divine. Le principe du vœu de pauvreté est transgressé à travers l'attitude du prêtre orienté uniquement vers l'appât du gain. Le détournement par rapport à sa mission initiale est accentué par sa présence dans un des lieux nocturnes festifs de la capitale catalane dans lesquels, il fait la connaissance du fils de Lucía. À l'image de la stratégie déployée en opérant une confusion de sens pour permettre le triomphe de la valeur économique au détriment de l'engagement spirituel, le mécanisme se manifeste à nouveau à travers l'usage fait du référent dominicain. Le terme ne renvoie pas à son attachement à l'ordre religieux dominicain défendu tout au long du film mais à la consommation d'une richesse terrestre produite sur l'île dominicaine par le pays voisin cubain le plus grand producteur de cigares : « ¡ Estos Habanos son de lo mejor sitio que hay ! ¡ Humo santo, Mariano ! » (01 h 22 min 45 s). Le plaisir du tabac est révélé de façon blasphématoire en substituant la valeur sacrée de l'encens dans la religion chrétienne en tant que cadeau offert à la naissance du Christ à une fumée produite à des fins commerciales :

L'encens est utilisé comme signe d'adoration et de prière. Il rend hommage à Dieu et confirme sensiblement aux fidèles le caractère sacré de ce qu'il enveloppe. L'encens peut

être utilisé à toutes les messes. En référence aux règles générales de la liturgie de l'Église catholique (l'usage est aussi très répandu dans la liturgie orthodoxe)¹⁰⁸.

Le caractère blasphématoire est d'autant plus renforcé par l'addiction du prêtre pour le tabac ce qui déstabilise les principes de la morale religieuse opposée à ces formes d'asservissement de la chair : « Tout m'est permis, mais tout n'est pas utile ; tout m'est permis, mais je ne me laisserai pas dominer par quoi que ce soit¹⁰⁹. » Ce comportement contrasté produit par une manipulation sémantique atteint son paroxysme lors de l'évocation d'un bien matériel révélateur d'une autre luxure. La disproportion par rapport à la fonction assumée se mesure non seulement par une visibilité donnée à ces débordements comme en témoigne le départ en Mercedes en compagnie de sa muse depuis l'église mais la proposition de ce dernier à inciter Mariano à fumer et d'être complice de cette entreprise économique : « ¡ Si esa fe la compartimos connmigo ... usted se salva, se salva, seguro ! » (01 h 23 min 24 s). Cette invitation à la corruption est renforcée par un geste appuyé de la main par le rapprochement de l'index et du majeur qui traduit le fait d'avoir une bourse conséquente.



Figure 189. Ventura Pons, *Sabates grosses*, 2016, 1 h 23 min 37 s.

Cet écart par rapport à la norme religieuse est clairement assumé par ce dernier lorsqu'il évoque fièrement la possession d'une voiture de luxe à Mariano dont l'effet est doublé par l'introduction du quiproquo provoqué par la marque de l'automobile détenue et le nom de la sainte patronne de la capitale catalane, la Virgen de la Merced, la confusion de la richesse matérielle et spirituelle révèle les limites du pouvoir religieux. L'éclaircissement

¹⁰⁸ Jean-Louis Benoit, « Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien », in *IRIS*, 2012, p. 2.

¹⁰⁹ *Bible. Le Nouveau testament* (trad. Augustin Crampon), Grenoble, Les Éditions Blanche de Peuterey, 2018, p. 79.

apporté par le père Santiago pour sortir de l'erreur de son agneau ne le conduit pas sur le chemin traditionnel attendu en l'orientant vers une société de consommation tournée exclusivement sur le profit personnel et strictement matériel qui est intensifiée par la retranscription d'une publicité du bien possédé : « ¡ No, Mercedes mi coche ! Mercedes-Benz lo dice la canción : “ ¡ Si tú elegiste Benz lo deja todo ! ” » (01 h 23 min 24 s). La mise à distance par rapport à la puissance d'une conception conservatrice de l'autorité se reflète aussi à travers la position radicale de Don Mariano Duran Zaragoza, aristocrate partisan de l'Opus Dei. Cette position conservatrice est clairement défendue à travers notamment un rejet catégorique de l'usage du catalan au profit de la langue castillane ce qui n'est pas sans rappeler la période dictatoriale au cours de laquelle cette société religieuse a connu son apogée :

[...] l'institution a pris son essor, coïncidant avec la victoire du franquisme. Dans l'Église d'Espagne, la consigne fut alors l'engagement des élites catholiques dans les affaires publiques, contre l'opinion de ceux qui pensaient pouvoir être bons chrétiens en privé mais pas en politique. De là le rôle joué, en particulier au sein du gouvernement espagnol, par des membres de l'Action catholique, puis, de 1957 à 1973, par ceux de l'Opus Dei. Ces derniers ont favorisé la modernisation économique, préparé la libéralisation politique, mais ils ont aussi vu leurs noms mêlés à des “ affaires ” qui ont défrayé la chronique. On a parlé de “ sainte mafia ” et de “ groupe de pression ” au service d'un régime réactionnaire et d'intérêts¹¹⁰.

Ruiné après avoir été arrêté pour fraude ce qui fait écho implicitement aux affaires de corruption qui ont éclaboussé ce mouvement, ce dernier continue toujours à adopter le même train de vie luxueux. Pour ce faire, il n'hésite pas à duper la propre institution religieuse. Missionné par le prêtre Santiago pour préserver l'édifice, Mariano trahit sa confiance en se livrant à un acte subversif dans ce lieu sacré. La charité apportée économiquement par certains fidèles en faisant des offrandes concourt à satisfaire son enrichissement personnel puisqu'il récupère un billet de dix euros déposé dans la boîte d'offrandes dédié à Saint-Antoine. Pour se libérer de cette faute, il décide de faire acte de pénitence en s'adressant directement à la puissance divine outragée : « Es por una necesidad. Nuestro señor me lo perdonará. Bueno el padre de Santiago ¿ Verdad ? » (18 min 33 s). L'illusion d'une rédemption est appuyée par une caméra subjective en contre plongée qui matérialise la position d'assujettissement du pêcheur par rapport à l'instance religieuse représentée par le biais d'une sculpture positionnée en hauteur. La projection théâtrale se clôture par une rupture du quatrième mur à travers l'interrogation formulée en direction du spectateur. La

¹¹⁰ Émile Poulat, « Opus dei », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/opus-dei/>, [page consultée le 21/07/2018].

transgression du geste de charité pour satisfaire des besoins personnels est prétendument conjurée non seulement par la marque corporelle d'assujettissement réalisée par le signe de croix mais par l'aveu formulé qui fait de la révélation un acte de libération. C'est par ce stratagème étendu pour qualifier l'émergence d'« une société singulièrement avouante¹¹¹ » par Michel Foucault pour insister sur l'instrumentalisation du corps à travers l'illusion libératoire de la parole enfouie que Mariano renverse le rapport de force. C'est en ayant recours à ce dispositif pour reprendre un terme foucauldien qu'il entretient l'image chrétienne attendue. Cet usage réconfortant répété de l'aveu se manifeste dans l'agencement à son domicile d'un espace de recueillement dédié à Saint-Bonaventure. La chapelle à domicile improvisée reprend l'agencement du lieu sacré comme en témoigne la disposition au centre de la pièce d'un tableau à l'effigie du Saint devant lequel est positionnée une chaise. La mise en place de cette « machinerie d'incitation permanente au discours et à la vérité¹¹² » vise à accentuer sur le caractère artificiel du dispositif dont l'effet est accentué par le choix de ce « [...] penseur de la richesse du simple¹¹³. » L'adoration supposée pour ce saint concourt à refléter le caractère subjectif de l'existence sommaire revendiquée :

[...] l'originalité de Bonaventure par rapport à une tradition qui pense la simplicité divine de façon seulement négative, comme non-composition, dans le but de préserver notre conception de Dieu de tout anthropomorphisme et de toute assimilation au créé, cette originalité donc consiste à admettre une certaine ressemblance créée de la simplicité divine¹¹⁴.

La mise en scène proprement théâtrale se manifeste notamment après avoir participé à la récupération d'une partie de l'héritage de Gladys. Cet agissement donne lieu à une nouvelle représentation qui s'articule sur le même schéma en présentant matériellement par la possession en main des billets avant l'extériorisation d'une prétendue culpabilité. Par ce procédé, le cinéaste s'inscrit dans la pensée de Michel Foucault en pointant du doigt l'usage détourné qui concourt à vider le sujet de sa capacité réflexive en le transformant en « une bête d'aveu¹¹⁵. » L'autorité constituée à travers l'image d'une rigidité ne se réduit pas à cette forme. Le besoin d'une reconfiguration du processus discursif pour garantir la survie des instances de pouvoir est mise en évidence à travers une performance au sein d'un édifice

¹¹¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir, op. cit.*, p. 36.

¹¹² *Ibid.*, p. 75.

¹¹³ Christine Raveton, *L'Idée de simplicité divine, une lecture de Bonaventure et Thomas d'Aquin*, 2014, Paris, Université Paris La Sorbonne, 2014, p. 34.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I. La Volonté de savoir, op. cit.*, pp. 36-37.

religieux « [...] l'església dels Dominicos d'Ausiàs March¹¹⁶ » lors de la séquence finale de *Sabates grosses*. La nécessité d'un réagencement des instances discursives pour la préservation de leurs existences renverse le rapport de force en faisant de la sensorialité de la chair une puissance d'agir. La revendication ponssienne d'une perception sensible du support vise à se défaire d'une fixité discursive comme l'illustre l'intervention musicale et dansée assurée par la chanteuse Lucrecia dont le texte a été composée par Pedro Ruiz « ¡ Qué baile, Papá ! » sur une tonalité reggaeton de Paco Ortega. L'évolution du rôle médiateur religieux effectuée par une artiste latino-américaine bouleverse les codes traditionnels fondés sur un encadrement strict de la mission évangélique. La transgression des frontières est d'autant plus marquée qu'elle fait écho à une initiative entreprise par la chanteuse en 2014 qui a dédié et envoyé par internet cette chanson au principal concerné : « [...] es una metáfora, es un himno a la alegría, para las almas buenas, y esto está en consonancia con todo lo que está haciendo este papa y con la reacción que despierta en la sociedad. Realmente es un papa que es amor, es paz y es alegría¹¹⁷. »



Figure 190. Ventura Pons, *Sabates grosses*, 2016, 1 h 38 min 23 s.

Cet effritement discursif ne concerne pas uniquement le référent religieux. La fragilité des instances de contrôle par la confession ne se limite pas aux autorités religieuses comme l'illustre son usage par les instances de surveillance. La relativité du pouvoir exercé dans le

¹¹⁶ Ventura Pons, « Sabates Grosses. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/sabates-grosses>, [page consultée le 19/02/2018].

¹¹⁷ Raquel Alonso « Lucrecia : “ Que baile el papa' es un himno a la alegría, para las almas buenas” », in *Las Mañanas de Radio Nacional de España*, 2014, [en ligne], URL : <http://www.rtve.es/radio/20141107/lucrecia-baile-papa-himno-alegria-para-almas-buenas/1043835.shtml>, [page consultée le 19/02/2018].

conditionnement de l'existence est particulièrement mise en lumière dans *Barcelona (un mapa)* lors de l'aveu de Ramón dans l'espace resserré de la chambre à sa femme au cours de son activité professionnelle. Surveillant du prestigieux théâtre du Liceu, il commet un délit qui est à l'encontre même de sa fonction. Contrairement à sa mission première de préserver le lieu, il est à l'origine de sa destruction en y mettant le feu comme il le révèle à sa femme à travers un flashback composé d'images en noir et blanc accentuées par une couleur pourpre pour mettre en évidence l'incendie provoquée : « El Liceu que quemo, yo » (01 h 23 min 00 s).



Figure 191. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 01 h 27 min 30 s.

La mise à distance par rapport aux instances de contrôle en insistant sur le caractère tangible de cette autorité réapparaît au cours de cette fiction sous un angle différent. Cette mise sous-tutelle constante contrastée souligne la dimension insaisissable de ces chairs situées dans l'ombre malgré l'illusion d'une inflexibilité. La perception du corps inquisiteur parsemé de troubles est explicitement dévoilée lorsque David se confie à la propriétaire de l'appartement Rosa, en évoquant le traumatisme récurrent de la dernière heure de ronde à effectuer en tant que gardien de nuit dans un centre commercial de la ville. En sa présence, il n'hésite pas à avouer ses peurs les plus profondes : « Se oyen los ruidos más extraños. » (22 min 42 s). Cet effroi est accentué par une alternance d'images en flash-back d'une luminosité très prononcée qui donne à voir le corps solitaire à la limite d'une translucidité. Le retournement de la puissance incarnée sur le propre sujet se reflète également dans l'acte transgressif de la policière, « Dona Policia » dans *Morir (o no)*. Malgré la stabilité assurée par

cet agent, l'ordre est bouleversé lorsqu'elle transgresse la loi. Le dépassement des règles participe d'un renversement de l'ordre sociétal qui provoque une mise en danger corporelle aussi bien dans la première que la seconde partie du film. En grillant le feu rouge, l'agent de police outrepassa non seulement son droit mais la transgression de cet interdit provoque la mort du motard. Même si la seconde partie du film donne à voir une issue plus harmonieuse, l'accident se produit inévitablement dans la mesure où malgré l'assistance ultérieure réalisée auprès du jeune homme en appelant une ambulance, elle cause cet accident suite au non-respect des règles de sécurité.

III. Le réagencement de soi sous l'angle de la pluralité

La spécificité dans la mise en scène poinsienne du support organique se loge dans la manière dont il est perçu en dépassant le cadre de la simple figuration pour prendre corps au sein de l'œuvre. Cette déconstruction rejoint l'idée que l'existence supplante l'essence tel que le définit Jean-Paul Sartre. L'importance donnée à l'existence sur l'essence se détourne d'une forme prédéterminée au nom de la singularité du sujet. L'éclatement des frontières suppose la construction d'un corps qui reprend le principe ontologique du « je est un autre¹¹⁸ » énoncé par Arthur Rimbaud dans *Lettre à Paul Demeny*. Cette perspective ontologique de l'être authentique, de s'affirmer en tant que sujet en cultivant ses différences n'est pas sans rappeler l'approche philosophique de Charles Taylor :

Être fidèle à moi-même signifie être fidèle à ma propre originalité qui est quelque chose que moi seul peut énoncer et découvrir. En l'énonçant, je me définis moi-même du même coup. Je réalise une potentialité qui est mon propre bien. C'est la notion de base de l'idéal moderne d'authenticité, pour les objectifs d'accomplissement et de réalisation de soi dans lesquels l'idéal est habituellement formulé¹¹⁹.

Prendre conscience de soi est le résultat d'un processus qui met le sujet au cours d'une activité réflexive. L'enjeu de la perception poinsienne n'est pas simplement de procéder à une introspection corporelle mais de s'inscrire dans un processus de projection ce qui reprend l'étymologie du terme, c'est-à-dire orienter le corps vers l'avenir pour devenir soi-même. Ce principe fait écho à la faculté de penser kantienne :

Il faut remarquer que l'enfant qui sait déjà parler assez correctement ne commence qu'assez

¹¹⁸ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Flammarion, 2010, p. 439.

¹¹⁹ Charles Taylor, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992, p. 48.

tard (peut-être un an après) à dire Je ; avant, il parle de soi à la troisième personne (Charles veut manger, marcher, etc.) ; et il semble que pour lui une lumière vienne de se lever quand il commence à dire Je ; à partir de ce jour, il ne revient jamais à l'autre manière de parler. Auparavant il ne faisait que se sentir ; maintenant il se pense¹²⁰.

La représentation d'une chair qui se détache d'une image consignée rejoint l'idée camusienne de *L'Homme révolté*. La disjonction perceptive vise à déjouer les modalités attendues pour inviter à sa libération. L'opposition manifestée ne concourt pas à l'extinction mais à la création de l'individu :

Qu'est-ce qu'un homme révolté ? C'est d'abord un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui. [...] C'est dans la révolte que l'homme se dépasse dans autrui, et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique¹²¹.

C'est en ce sens que la matière est présentée dans toute sa complexité à travers une géométrie variable. Cette opposition à un schéma préconçu ne signifie pas pour autant une construction authentique à entendre au sens premier du terme en tant que matérialité entièrement neutre comme le met en évidence Martin Heidegger à travers le concept de « Dasein » dans *l'Être et temps* (1927). L'existence humaine est authentique quand elle entre en contradiction avec l'idée qu'elle présuppose en assumant le fait d'être inauthentique :

Cet être-l'un-avec-l'autre dissout totalement le Dasein propre dans le mode d'être " des autres ", de telle sorte que les autres s'évanouissent encore davantage quant à leur différenciation et leur particularité expresse. C'est dans cette non-imposition et cette im-perceptibilité que le On déploie sa véritable dictature. Nous nous réjouissons comme *on* se réjouit ; nous lisons, nous voyons et nous jugeons de la littérature comme *on* voit et juge ; plus encore nous nous séparons de la " masse " comme *on* s'en sépare ; nous nous " indignons " de ce dont *ons* s'indigne. Le On, qui n'est rien de déterminé, le On que tous sont – non pas cependant en tant que somme – prescrit le mode d'être de la quotidienneté¹²².

Faire l'expérience de soi repose sur une donnée complexe comme le fait remarquer Jean-Paul Sartre. À la différence des choses qui présentent des composantes figées, l'existence humaine n'apparaît pas en soi dans la mesure où elle dispose d'une variable. Opposé à la « chosification » de l'être, le cinéaste prolonge la pensée sartrienne en se focalisant sur le sujet qui devient pour soi. La fabrication de soi passe nécessairement par la réutilisation d'images préconçues ce qui démystifie la sincérité du sujet que le philosophe français exprime à travers le concept de la mauvaise foi :

[...] cette réflexion est de mauvaise foi car si elle paraît trancher le lien qui unit le réfléchi au réflexif, si elle semble déclarer que le réflexif *n'est* pas le réfléchi sur le mode de l'être pas ce qu'on n'est pas, alors que dans le surgissement réflexif originel le réflexif n'est pas le

¹²⁰ Daniel Defert, François Ewald, François Gros, *Emmanuel Kant anthropologie d'un point de vue pragmatique et Foucault introduction à l'anthropologie*, Paris, Librairie Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008, p. 127.

¹²¹ Albert Camus, *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 325.

¹²² Martin Heidegger, *Être et temps*, (trad. François Veizin), Paris, Gallimard, 1986, p. 170.

spécifique n'est explicitement effectuée au cours de la fiction, l'onomastique choisie est renforcée par la présence d'une seule désignation spécifique qui renvoie au personnage incarné par Rosa Maria Sardà, « “Dona Rosa”¹²⁷ ». Cette caractérisation participe pleinement d'une reconsidération de la représentation de la décadence humaine. Contrairement à l'apparente avarice et brutalité de ce personnage féminin, cette dénomination métaphorique permet de mettre en valeur le rôle joué par cette dernière à la fin du long-métrage. À l'image de la métaphore florale dont l'aspect épineux « écorche » aux premiers abords, elle est la seule qui parvient à dialoguer avec autrui comme en témoigne la communication corporelle instaurée avec « Home Jove » lors de la séquence finale. Le jeu sur les noms se remarque également dans *Morir (o no)* puisque l'identification des personnages n'apparaît pas clairement dans le long-métrage. Dans la même lignée que *Caricies* les noms donnés par le cinéaste concourent à synthétiser l'action des personnages au sein de la fiction : « “Director”, “Dona”, “Motorista”, “Heroinòma”, “Germana”, “Mare”, “Nena”, “Infermera”, “Malalt”, “Senyora”, “Dona Policia”, “Home Policia”, “Víctima”, “Assassí”, “Policia Control”¹²⁸. »

C'est en sens que Ventura Pons se met à distance d'une représentation traditionnelle. La vision subjective dissonante proposée au regard des conventions n'est pas sans rappeler le principe théâtral particulièrement ancré dans le territoire espagnol : « [...] [un] produit spécifiquement *made in Spain*.¹²⁹ » Il s'agit de l'*esperpento*, la « deformación grotesca¹³⁰ énoncée dans l'œuvre de Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia* (1924). En captant ces personnages sans caractérisation spécifique et en situation de crise, il s'attache à mettre en évidence le caractère illusoire de l'existence humaine en tant que puissance d'agir. Si le choix de personnages décadents apparaît comme un élément majeur c'est qu'il permet d'affirmer la volonté du cinéaste de porter un nouveau regard sur notre rapport au monde en nous invitant à nous détacher des apparences. Par ce mécanisme, le cinéaste se joue des apparences en mettant en scène des instances figuratrices rejetées par le système dominant afin de permettre la libération de l'individu.

Même si ce dernier embrasse des formes multiples, il est à signaler que cette réflexion ontologique concerne notamment le corps masculin comme nous allons le voir. En adoptant

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Ventura Pons, « *Morir o no. Notas del director* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/morir-o-no>, [page consultée le 12/11/2017].

¹²⁹ Monique Martinez Thomas, « Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grands-pères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán », in Roswita, Christilla Vasserot, (dir), *Le Corps grotesque : théâtre espagnol et argentin*, Carnières-Morlanwelz Lansman, Toulouse, n. 3 2002, p.17.

¹³⁰ Ramón Del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calve, coll. « Austral », 1996, p. 162.

un regard critique, le réalisateur en ayant recours au travestissement. C'est par cet artifice qu'il envisage de représenter la masculinité dans toute son ambiguïté. Ce refus de docilité prend les traits de la figure du travesti dans l'oeuvre cinématographique. L'usage du travestissement dans son acception première en tant que déguisement pour permettre au corps d'exister se manifeste non seulement dans la sphère proprement privée pour figurer en tant qu'autre, mais s'exprime dans l'espace public. Le travestissement lié à l'intimité du sujet permet de connecter ces deux territoires ce qui s'inscrit dans la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty :

On pourrait distinguer une parole parlante et une parole parlée. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. [...] Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée, qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise¹³¹.

La révélation ou la dissimulation de ce référent répond à une logique commune d'une libéralisation du corps ce qui rejoint l'idée du sociologue David Le Breton d'« une nécessaire invention de soi¹³². » En usant de la richesse sémantique de ce simulacre, le cinéaste ne cesse de jouer avec la perception de significations et de sens pour permettre la libéralisation du corps particulièrement masculin. C'est à travers le prisme d'une mise en scène variée que le réalisateur catalan ne limite pas le recours à la parure à la catégorie homosexuelle.

1. du travestissement non assumé...

Le recours au travestissement ne répond pas à une dimension d'ordre esthétique ni à l'exploration d'un désir personnel comme pourrait le laisser entendre le goût prononcé du père du scénariste dans *Mil cretins* pour cette pratique. La mobilisation de ce simulacre pour participer à une révélation de soi se manifeste dans son espace le plus intime à l'abri de tous les regards. Surpris dans son intimité au cours d'une mise en scène, le recours au déguisement dans la sphère retirée de sa chambre d'hôpital vise à satisfaire le plaisir de figurer comme autre. Bien plus qu'un geste de fantaisie, il est un remède trouvé par le corps souffrant pour continuer à exister ce qui s'inscrit dans la logique deleuzienne de la sensation : « Le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organismes, c'est-à-dire de

¹³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945/1996), Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1945) 1976, p. 229.

¹³² David Le Breton, « La Scène adolescente : les signes d'identité », in *Adolescence*, 2005, n. 53, p. 588.

cette organisation des organes¹³³ » dans cet univers médical aseptisé dénué de vitalité. Le manque de vitalité est explicitement mis en évidence par l'omniprésence de la couleur blanche dans ce lieu fermé. Le papier peint, le lit et la source lumineuse contribuent à créer une ambiance stérile qui contrastent avec le rouge à lèvres du vieil homme. L'usage de ce simulacre au sein de la sphère intime permet d'extérioriser cette orientation sexuelle réprouvée. La tentative de dissimulation traduit l'idée que le travestissement est un « danger » qui bouleverse l'échiquier institutionnel comme en son bouleversement lors de sa découverte par son fils. Le trouble mutuel suscité insiste sur la force existentielle de ce référent comme en témoigne son usage par l'artiste andalou. Le déguisement participe d'une reconstruction identitaire provisoire qui se limite à l'espace resserré de l'intimité et conditionné dans l'espace public à celui du spectacle ce qui ne remet pas en question la construction sociale comme le précise Alberto Mira dans son étude historique de cette pratique :

El afeminamiento no tenía nada de nuevo : era un rasgo que se había asociado a la homosexualidad desde siempre. Y en 1975 era difícil asociarlo a la modernidad. Sin embargo, los travestis no eran meras imágenes en narrativas heterosexistas : eran individuos, a veces ruidosos, casi siempre espectaculares, tan dispuestos como los activistas a reclamar sus derechos (aunque sus prioridades fuerons distintas)¹³⁴.

L'ancrage du travestissement dans une configuration rigide impacte considérablement la société espagnole comme le souligne le comportement des personnages âgés concernant cette pratique. Le générique de *Barcelona (un mapa)* reprend des images d'archives qui évoquent la mise en place de la dictature franquiste dans la ville barcelonaise : « [...] una Barcelona hambrienta que se lanzó a la calle para aclamar la entrada de las tropas franquistas¹³⁵. » Le conditionnement du corps laisse des traces indélébiles comme l'atteste la réclusion de la pratique travestie pour permettre de devenir soi-même dans le domaine intime. Le plaisir éprouvé par le déguisement est avoué par le personnage principal, Ramón qui a profité de son activité professionnelle en tant que surveillant au théâtre Liceu pour s'adonner au plaisir du travestissement. C'est dans les coulisses à l'abri des regards comme l'atteste la porte fermée en arrière-plan qu'il en profite pour figurer comme un autre en endossant les costumes destinés aux représentations d'opéras. La jouissance éprouvée se manifeste dans la variété des rôles incarnés en embrassant une pluralité tant masculins comme le souligne l'apparence d'un bouffon que de figures féminines archétypales occidentales ou orientales

¹³³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 34.

¹³⁴ Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España*, Barcelone/Madrid, Egales, 2004, p. 434.

¹³⁵ Lluís Bonet Mojica, « El Pozo humano y un Pou magistral », in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 12/08/2016].

comme une geisha.



Figure 192. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 20 min 23 s.



Figure 193. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 20 min 24 s.

La puissance régénérative apportée par cette activité est telle qu'elle dépasse le cadre d'une pratique isolée pour devenir une activité habituelle à laquelle il s'emploie dans sa chambre. La volonté de maintenir étouffée cette passion se remarque dans la tentative de dissimulation comme le souligne la porte semi-fermée. Cependant, cette dissimulation n'est

que temporaire puisque la jeune femme lui avoue l'avoir surpris devant son miroir maquillé et habillé en femme.



Figure 194. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 52 min 42 s.

Confronté à cet aveu, il révèle le pouvoir émancipateur apporté par le travestissement : « Cuando te disfrazas es como si fueras otro (53 min 12 s). » L'usage de ce masque dans un espace restreint n'est pas pour autant le signe d'un assujettissement inconditionné du corps en tirant un double profit. Du plaisir identitaire retrouvé partiellement qui pourrait apparaître comme une fragilité, Ramón en fait une puissance émancipatrice. C'est par ce mécanisme qu'il déjoue le pouvoir castrateur en mettant au point une stratégie subversive au sein même du discours institutionnalisé : « Un complot para estafar al Estado, un anciano que disfruta vistiéndose de mujer¹³⁶. » C'est par le trompe-l'œil genré créé par le déguisement que le rapport de force est bouleversé dans *Barcelona (un mapa)*. Préoccupé par le devenir de sa femme Rosa, il use du travestissement comme stratagème pour lui garantir des ressources financières acceptables. L'enjeu du travestissement est d'inverser les rôles de chacun pour faire croire en la mort de Rosa. La mise en place du stratagème qui joue sur la superficialité est renforcée par la captation de cette scène à travers le prisme du miroir. Le recours au travestissement participe d'une préservation vitale de la forme ce qui nous met à distance

¹³⁶ Jesús Palacio, « Nuria Espert y Pou en Barcelona », *El Mundo*, en ligne], URL : <http://www.elfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 12/08/2016].

d'une superficialité de la forme projetée. Devant la psyché, les deux partenaires changent leurs apparences physiques comme le met en évidence par un fondu enchaîné le déshabillage de Ramón au profit d'une robe puis de sa femme opprimant sa poitrine par un bandage avant de mettre un costume.



Figure 195. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 01 h 12 min 02 s.



Figure 196. Ventura Pons, *Barcelona (un mapa)*, 2007, 01 h 12 min 05 s.

Le travestissement est perçu comme un dispositif efficace pour permettre à sa femme de survivre après son décès comme l'annonce explicitement l'affiche du film qui renverse la codification établie sur laquelle figure Ramón assis maquillé tandis que sa femme debout

vêtue d'une tenue masculine.

2. ...à une visibilité subversive

Le pouvoir acquis par le déguisement fait écho à la perspective d'Alberto Mira en concevant le travestissement comme un acte performatif qui procède d'une déconstruction de la notion de genre dans l'affirmation de soi : « No se trata de imitar un modelo auténtico : se imita una imitación de la feminidad¹³⁷. » Ce jeu permet de dissocier la féminité du corps féminin ce qui invite à reconsidérer la construction sociale qui prend forme à travers la chair. Cette construction dissonante permet à l'individu de se positionner en tant que sujet comme l'expose explicitement l'artiste dans *Ocaña, retrat intermitent*. Ce détachement incité par ce jeu de rôle est performé dans la construction même du film selon Sonia Kerfa :

Fonctionnant sur un mode binaire, la structure reste ouverte et laisse place à des éléments hétérogènes qui s'y insèrent. Au travers du montage, Ocaña devient à la fois proche et insaisissable. Il est un personnage contradictoire, mais jamais ambivalent qui se place sous le signe d'une grande indépendance, tout en étant ouvert au monde et à son expérimentation¹³⁸.

Le processus de narration engagé dans ce documentaire fait écho à la singularité même de ce corps affranchi en étant au seuil, à cheval entre le dehors et le dedans en combinant des séquences d'aveu depuis son lit jusqu'à des mises en scènes au sein de l'espace public. Le jeu avec les frontières intérieures et extérieures révèle un sujet souverain comme en témoigne l'analyse de Santiago Fouz-Hernández à propos du lien intrinsèque entre l'acte cinématographique et le corps exposé : « [...] experimentar una intensa conexión física con la narrativa¹³⁹. » Dans l'espace resserré de son appartement assis sur son lit, il nous projette comme le rappellent le miroir allongé positionné sur le côté gauche du mur et l'éventail, ses secrets les plus enfouis tout en caressant le gardien de tous les mystères, un chat noir.

¹³⁷ Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España*, op. cit., p. 439.

¹³⁸ Sonia Kerfa, « *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) : un film à l'ombre des travestis en fleurs ou le corps comme performance dans l'Espagne de la Transition », in Nathalie Dartai-Maranzana, Emmanuel Marigno, *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles : regards transgénériques et transhistoriques*, op. cit., pp. 186-187.

¹³⁹ Santiago Fouz Hernández, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, op. cit., p. 145.



Figure 197. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, 1978, 01 h 08 min 51 s.

Ne donnant plus sa langue au chat, il nous dévoile le traumatisme vécu au cours de son enfance dans sa région natale andalouse. La persécution de son homosexualité se poursuit tout au long de son existence comme en témoigne le carcan juridique déployé à travers notamment la Ley de Vagos y Maleantes dont l'amendement en 1954 qui participe d'un renforcement du schéma hétérosexuel. Même s'il est affilié au mouvement homosexuel appelé le Front d'Allibrement Gai de Catalunya, il transfigure le cœur de cet engagement sur son corps. La revendication d'une singularité corporelle est explicitement avancée par ce dernier : « Yo no lucho por ser homosexual, por lo que lucho es por ser yo, y ser una persona... Yo creo en las personas, no deben ponerte etiquetas porque tú te vayas con un tío o una tía » (01 h 10 min 12 s). La volonté de devenir soi-même déborde dans la sphère publique par le biais de ces performances qui se distingue de la démarche militante engagée précédemment en offrant une nouvelle forme discursive selon Alberto Berzosa :

[...] durante la transición el transformismo cambió de estatus ; de obligatorio pasó a ser una cuestión de elección. Lejos de ser ya la única salida para desarrollar una identidad homoerótica cohibida, se convirtió en una cuestión voluntaria, y estuvo muy relacionado en los primeros pasos de la democracia con el auge del activismo y la posibilidad de configurar identidades propias y alternativas. Gracias a este concepto de elección, el travesti perdió parte de su inocencia y ganó en provocación. El prototipo del nuevo modelo de travesti de

transición fue el pintor sevillano José Pérez Ocaña, que se convirtió durante la segunda mitad de los años setenta en una de las máximas referencias de la cultura homosexual underground en Barcelona debido a su obra, sus performances y su seductora y compleja personalidad. El auge del travestismo y en concreto del modelo operado por Ocaña –entre otros– repercutió en el modo en que algunos realizadores del momento se acercaron al tratamiento de la homosexualidad¹⁴⁰.

Son engagement pour la liberté est à dissocier d'une démarche proprement politique selon ce spécialiste qui : « El término activista, no es equivalente a militante, pues Ocaña nunca militó en ningún colectivo. En cambio sí que ejerció la acción directa contra la opresión y a favor de la liberación homosexual¹⁴¹. » L'implication de l'artiste se reflète dans une démarche émancipatrice qui rejoint la pensée queer puisque l'acte performatif contribue à déconstruire l'artifice qui relie le genre au sexe :

La manière dont je me propose d'analyser le *drag* dans *Trouble dans le genre* me permet d'expliquer la dimension construite et performative du genre, mais il ne faudrait pas y voir "un exemple" de subversion. Il serait erroné de voir le *drag* comme le paradigme de l'action subversive ou encore comme un modèle pour la capacité d'agir en politique¹⁴².

L'artiste contribue au renouveau de la forme théâtralisée de l'altérité au nom de la liberté sexuelle en apportant une nouvelle sémantisation des gestes outranciers en s'inscrivant dans une démarche *camp* en donnant un nouveau souffle aux revendications homosexuelles s'appropriant non seulement l'espace corporel mais public :

[...] la homosexualidad se representó acentuando los rasgos femeninos que favorecían las identidades estéticamente más llamativas, en las que la "pluma" se convirtió en una constante subcultural y la construcción de performatividades de "masculinidad" inexistente o ambigua –travestis–, consiguió poner en cuestión los roles sexuales socialmente aceptados y subvertir el significado de ciertos referentes culturales represivos como la religión católica o el machismo. Este discurso sobre la homosexualidad era más abierto que el anterior y estuvo fundamentado en la idea libertaria de la defensa de la sexualidad de todos los individuos¹⁴³.

Chaque mise en scène renverse les représentations codifiées genrées au nom de la liberté au sein de la société post-franquiste en pleine mutation dans laquelle il évolue. José Pérez Ocaña fait de son corps, le support même de son identité comme l'illustre ses performances au cours desquelles il se transfigure en une Marianne de la liberté : « [...] la necesidad de ser uno a pese y contra todo¹⁴⁴. » L'appropriation par une incarnation corporelle procède d'un processus de répétition qui se manifeste à travers sur une pluralité de formes.

¹⁴⁰ Alberto Berzosa Camacho, *La Sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, op. cit., p. 122.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴² Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, op. cit., p. 45.

¹⁴³ Alberto Berzosa Camacho, *La Sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, op. cit., pp. 162-163.

¹⁴⁴ Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España*, op. cit., p. 155.

Le peintre se travestit en femme par l'intermédiaire d'une parure variée qui ne se restreint pas à une unique forme comme le mettent en évidence ses performances urbaines dans la capitale catalane. Saisi caméra à l'épaule accompagné en son over, par la chanson populaire *Francisco alegre* de Juanita Reina, l'artiste fait de l'espace public une scène. Coiffé d'un immense chapeau blanc, habillé d'une robe de même couleur aux motifs floraux combinée à une écharpe et des talons aiguillé et à des lunettes de soleil tout en agitant un éventail, il s'approprie à l'extrême les attributs féminins par excellence. Par ce costume, il prend l'apparence d'une diva. La manifestation hyperbolique de la féminité est renforcée par la gestuelle adoptée qui renouvelle l'approche sémantique de l'attitude maniérée : « [...] la pluma se sacude los aspectos opresivos y se convierte en una manera de ver el mundo y de cuestionar las ortodoxias heterosexistas¹⁴⁵ » comme l'atteste sa déambulation sur les Ramblas. C'est en compagnie de Camilo et de Nazario, le dessinateur engagé tout comme le peintre dans la Movidia barcelonaise par le biais de son personnage travesti Anarcoma qu'il marche sur cette artère principale :

Anarcoma fue el primer travesti de la historia del cómic –asegura Nazario- En Italia había unos tebeos pornográficos (Satanic, Cruella), pero las protagonistas eran todas mujeres, vampiresas. No conozco ningún otro personaje parecido, que fuese anterior a Anarcoma¹⁴⁶.

L'ébranlement du dispositif hétéronormatif se manifeste lorsque ce dernier après avoir soulevé sa robe dissimule ses parties intimes entre ses cuisses ce qui invite à la mutation de la pensée archétypale viriliste. Le pillage de l'identité sexuelle fomenté est particulièrement mise en évidence par la gestuelle adoptée car l'artiste se livre à une auto-répression en tapotant et en plaçant sa main sur sa bouche pour mettre en lumière les dispositifs de contrôle exercés dans la modulation du support organique. La mise à mal de cette puissance masculine contribue à modifier le rapport de force. Le renversement des principes institués est intensifié lorsque ce dernier n'hésite pas à incarner le rôle d'une mère en étant aux commandes d'une poussette ce qui ébranle le schéma familial.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁴⁶ Jesús Jiménez, « Nazario : “ Anarcoma fue el primer travesti de la historia del cómic ” », in Radio Televisión Española, [en ligne], URL : <http://www.rtve.es/rtve/20170621/nazario-anarcoma-fue-primero-travesti-historia-del-comic/1565183.shtml>, [page consultée le 11/05/2018].



Figure 198. Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, 1978, 03 min 28 s.

L'usage du travestissement ne se limite pas à une unique modalité de représentation. L'impact visuel élaboré cherche à conduire au processus de déconstruction de la sexualité, prend corps lorsqu'il achève sa performance par un striptease intégral dont il devient l'un des pionniers : « El primer striptease que se hizo en España delante de siete mil personas, espectáculo interior a un segundo striptease que vemos antes de la secuencia final¹⁴⁷. » En enlevant son costume sur scène, il cherche à déstabiliser les dispositifs de contrôle. Cette démarche réflexive est performée au cours du festival de Cannet Rock : « [...] subieron al escenario iniciando un striptease de unos 10 minutos. Bailaron a ritmo de sevillana¹⁴⁸. » Cette performance joue un rôle considérable comme en témoigne l'influence exercée sur la mise en forme homoérotique actuelle selon Santiago Fouz-Hernández : « [...] un texto pionero e importantísimo, no solo en el contexto de la Transición española, sino en el de la representación de la homosexualidad y de la subjetividad gay masculina a nivel internacional,

¹⁴⁷ Santiago Fouz Hernandez, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, op. cit., p. 143.

¹⁴⁸ Benet Fons, « Frío, drogas y gays en el Cannet-Rock », in *Cataluña Expres*, Barcelona, 01/08/1977, p. 26.

y cuyo impacto perdura hasta la actualidad¹⁴⁹.» Le dévoilement de cette figure kaléidoscopique qui projette une masculinité d'un point de vue homosexuel contribue non seulement à donner une visibilité à la catégorie marginalisée mais permet de diffuser l'idée d'une pluralité ce qui se détache d'une conception subversive uniforme. La revendication d'une multiplicité concourt à se mettre à distance du terme homosexuel qui, constitué d'un préfixe qui laisserait supposer une homogénéité. En nous appuyant plus particulièrement sur la pensée ricoeurienne, le même ne se articule pas nécessairement sur un principe de reproductibilité identique comme elle apparaît dans les septième, huitième et neuvièmes « Études » publiées dans *Soi-même comme un autre*. Le titre forgé autour du pronom réfléchi s'oppose à l'ego cartésien en mettant en évidence le rôle joué par le soi-même qui implique une interaction permanente avec la notion d'alterité. Dans cet essai, l'expérience de l'ipsité amène à une réflexivité à l'origine d'une reconsidération ontologique de l'agir qui se détache d'une reproduction mécanique d'un modèle selon trois problématiques : « [...] détour de la réflexion sur le qui ? par l'analyse du quoi pourquoi comment ?; concordance et discordance entre l'identité-idem et l'identité-ipse; dialectique du soi et de l'autre que soi¹⁵⁰. » L'importance de la subjectivité dans la construction du sujet est à l'origine de la transformation du cogito cartésien par le pronom personnel réfléchi « soi » qui insiste sur la capacité réflexive du sujet sur sa propre existence. De ce fait, la manifestation publique du travestissement effectuée s'organise sur une double perspective en apparaissant à la fois dans une approche non seulement queer mais camp selon Emmanuel Le Varguesse :

Ocaña assume donc le cliché du travesti, de l'homme efféminé à l'extrême. Mais il refuse toute étiquette, y compris le terme “ *homosexual* ” qu'il rechigne à adopter, embrassant alors l'attitude à la fois du *queer* et du *camp*, mais aussi d'une époque récusant toutes les taxinomies oppressives, celle de la bien nommée Transition. Malgré tout, on fera remarquer que le travesti — même s'il fascine souvent le spectateur — rassure aussi ce dernier, car son apparence et son attitude correspondent à l'idée que l'homosexuel est un esprit féminin prisonnier dans un corps d'homme. Il est alors aisément identifiable et ne met pas trop en péril la virilité du mâle espagnol¹⁵¹.

La singularité du soi dévoilé par la représentation ponssienne réside dans sa représentation en usant des circuits institutionnels ce qui permet de déjouer le dispositif depuis l'intérieur. La liberté identitaire revendiquée n'est pas projetée dans la clandestinité

¹⁴⁹ Santiago Fouz-Hernández, « Una mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons », *Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, p. 309

¹⁵⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Pont-essais », 1990, p. 338.

¹⁵¹ Emmanuel Le Varguesse, « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982): une interrogation à la nation », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2, 2012, p. 131.

mais s'intègre dans la sphère publique ce qui reprend la pensée de Paul Ricoeur : « La sagesse pratique consiste ici à inventer comportements justes appropriés à la singularité des cas¹⁵². » L'impact des performances de José Pérez Ocaña au nom de la liberté sexuelle est tel que cet artiste ouvre la voie à de nouvelles pratiques corporelles. Le nouveau souffle donné permet de se mettre à distance d'une forme monolithique imposée notamment par la société espagnole au cours de la dictature franquiste comme le souligne David Georges : « [...] sexual liberation – associated with the immediate post-Franco period¹⁵³. » C'est dans cette perspective que le réalisateur catalan ne se borne pas à une représentation prédéterminée de la catégorie homosexuelle dans *Ignasi M*. C'est par le prisme d'une identité plurielle qu'Ignasi Millet apparaît comme un miroir déformé. La révélation de sa situation en rupture avec le principe normatif en étant fragilisée tant biologiquement par le virus du VIH qu'au niveau interpersonnel en associant les constructions en marge du principe hégémonique matérialise le virage opéré. L'artificialité du corps est en son essence clairement assumée pour assurer le maintien de son existence comme en témoigne la présentation de la quantité astronomique de médicaments ingérés quotidiennement : « El cuerpo y la sexualidad se rodean de artificio, y ello en parte como consecuencia del tratamiento médico al que Ignasi está “ sometido ”¹⁵⁴. » La construction d'une famille singulière aussi bien d'un point de vue amoureux en passant d'hétérosexuel à homosexuel que de parenté en étant père de deux enfants invite à se détacher du carcan identitaire étouffant le corps dit « homosexuel » :

Al construir el nuevo sujeto homosexual como cuerpo, los discursos de control social operaban una reducción drástica de las posibilidades de existencia autónoma de gais y lesbianas. La legislación, los prejuicios de origen popular inspirados por saberes articulados y las formulaciones morales confirmarán dicha reducción, establecida originalmente desde presupuestos científico-jurídicos¹⁵⁵.

La revendication d'un rapport affectif singulier nous invite à nous interroger sur les images affectives préconçues en les faisant apparaître comme des représentations dénuées de sensibilité. C'est en ce sens que l'association de plusieurs modalités affectives apparaît comme un travestissement quotidien de l'effet de réel ce qui en fait un acte subversif :

“ La ” o “ el homosexual ” sólo lo son en el ejercicio de la práctica corporal que tiene el placer como supuesta finalidad. Cualquier otra actividad queda definida desde una

¹⁵² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p.313.

¹⁵³ David George, *Sergi Belbel and catalan theatre. Text, performance and identity*, Woodbridge, Tamesis, 2010, p. 26.

¹⁵⁴ Santiago Fouz-Hernández, « *Ignasi M* (Ventura Pons, 2013) subjetividad queer en el siglo XXI » in *Gehitu Magazine*, n. 89, pp. 31.

¹⁵⁵ Ricardo Llamas, *Construyendo identidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p.166.

heterosexualidad monopólica y opresiva, es decir, no son de su competencia salvo en el contexto de un determinado régimen de secreto, discreción, temor al descubrimiento y sumisión¹⁵⁶.

La prédominance du système binaire est rendue possible par l'affaiblissement d'autres réalités corporelles qui se retrouvent éradiquées de la sphère publique. La mise en place d'un appareil répressif contribue non seulement à garantir le pouvoir hégémonique de la matrice hétérosexuelle mais répond à une fonction régulatrice : « La hostilidad social impide el desarrollo de relaciones estables : la expresión pública de afectos se convierte en un acto de heroísmo o martirio¹⁵⁷. » La projection de soi en tant qu'artifice est appuyée par la récurrence du filtre photographique permet d'insister sur la considération fictionnelle de l'identité :

[...] las fotos en varios segmentos del documental se desplazan por la pantalla como si se tratase de un Ipad. De hecho, aparece en varias ocasiones. El sonido de la cámara durante dichos fragmentos es parte del artificio del que se queja el protagonista : las nuevas tecnologías permiten que el disparo de la cámara digital imita un sonido analógico, pero ese sonido es falso. Las fotos ilustran importantes eventos en la vida de Ignasi y proporcionan el contexto para las diversas conversaciones con sus protagonistas, sus padres, sus hermanos, sus hijos, su ex-mujer, sus médicos, y sus enfermeras - es seropositivo, sus vecinos o sus ex-compañeros de trabajo¹⁵⁸.

C'est dans cette perspective que le personnage principal entreprend un processus de reterritorialisation identitaire en vue de son indépendance en usant des progrès techniques. Cette reconstruction empreinte de modernité ne signifie pas pour autant un rejet catégorique des valeurs traditionnelles. Au-delà de sa revendication de paternité, il révèle un profond attachement pour les traditions catalanes comme en témoigne la célébration de la Calçotada à Sant Cugat del Vallès au cours de laquelle familles et voisins se rassemblent pour déguster les calçots, variété d'oignons catalans grillés. Par cette construction plurielle de la masculinité, le cinéaste déconstruit le schéma préconçu organisé selon le principe d'une expression virile :

C'est un discours fondateur, qui a posé le principe de *supériorité* masculine et théorisé un système de domination -le système viriarcal-, qui n'a pas seulement postulé l'*infériorité* ontologique des femmes et de tout ce qui leur était corrélié (à commencer par l'effémination), mais aussi la *supériorité* du vir sur l'autre homme (l'étranger, le sous-homme), sur l'animal et sur la nature. Cette idéologie fondamentalement guerrière, a légitimé l'oppression de l'homme par l'homme. C'est ce paradigme viriliste de la toute-puissance qui est, depuis un siècle en crise¹⁵⁹.

Cette mise en lumière ne contribue pas simplement à ouvrir le champ d'horizon à la cause masculine dans la mesure où elle participe d'un double mouvement en servant l'intérêt

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp.166-167.

¹⁵⁸ Santiago Fouz-Hernández, « Ignasi M (Ventura Pons, 2013) subjetividad queer en el siglo XXI », *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁹ Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité*, *op. cit.*, pp. 409-410.

de l'émancipation du corps féminin :

La révolution du féminin sera pleinement accomplie quand aura lieu la révolution du masculin, quand les hommes se seront libérés des assignations sexuées qui entretiennent, souvent de manière inconsciente, la misogynie, et l'homophobie, lesquelles procèdent toutes deux d'une répulsion envers le féminin venue du fond des âges. Pour que les hommes changent de regard qu'ils portent sur les femmes, il faut qu'ils changent le regard qu'ils portent sur eux-mêmes¹⁶⁰.

C'est dans cette démarche novatrice que le cinéaste s'inscrit en proposant un nouveau rapport à l'effet de réel concernant la captation du corps sous l'angle de la multiplicité, en tenant compte de son ambigüité pour s'incarner.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 412.

Chapitre 3 : Du corps relationnel

*Plus grande est l'affection que nous imaginons
que la chose aimée éprouve à notre égard,
plus nous nous glorifions¹.*

Le corps est engagé dans un processus dans lequel il ne peut être perçu comme une donnée figée mais apparaît dans un rapport dynamique qui s'explique par son contact constant avec le monde extérieur. Cette particularité provient de la pluralité des rencontres nouées avec autrui ce qui participe de l'éclosion de sentiments intenses. L'expression d'une affectivité débordante concourt à envisager le corps comme une matière perméable à l'environnement. Le rapport d'altérité joue un rôle décisif dans la construction de la forme : « [...] des pouvoirs d'affecter et d'être affecté qui caractérisent chaque chose². » En cinéaste du corps, Ventura Pons s'interroge sur le facteur contribuant à mettre en connexion cet autre que soi. En tenant compte de la dimension sensible, il se propose de porter son regard sur le pouvoir de l'affect à travers l'étude de la relation amoureuse pour en dévoiler toute la complexité. La singularité du cinéma ponssien est de se détacher de l'image préfabriquée de la dimension affective fondée, en faisant éclater le dispositif traditionnel de l'attachement affectif le moteur de l'existence : « [...] el amor, es decir la necesidad del otro por vivir. Alguien puede cuidarte y a la vez volverte loco, así es la vida ¿no? Puedes sentirte abandonado y de repente alguien te gusta³. » La représentation d'un univers désenchanté nous amène à nous interroger sur cette marque affective ce qui rejoint la perspective d'Olivia Gazalé : « Sommes-nous biologiquement programmés pour aimer ?⁴ » Bien plus qu'une représentation du sentiment amoureux, Ventura Pons se propose de questionner non seulement la variété des formes qu'il suppose mais de dévoiler des chairs meurtries ce qui renvoie directement à une crise affective généralisée. L'importance conférée à la présence d'autrui dans l'existence corporelle l'amène à se mettre à distance des archétypes relationnels pour en révéler toute sa complexité : « L'amour dérange, dans les deux sens du terme : parce qu'il résiste à toute théorisation et

¹ Benedictus De Spinoza, *Œuvres. Volume III*, Paris, Flammarion, 1965, p. 97.

² Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise n.4 », 1981, p. 168.

³ Ventura Pons, Annexes, Entrevista 21/07/2016.

⁴ Olivia Gazalé, *Je t'aime à la philo : quand les philosophes parlent d'amour et de sexe*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Livre de Poche », 2013, p. 17.

parce qu'il est toujours intempestif⁵. » En reprenant la perspective antique de l'amour, le cinéaste porte son attention sur deux aspects affectifs qui mettent en relation les individus. Il s'intéresse particulièrement au sentiment amoureux relié à la notion de *philia* qui correspond à la tendresse sans présenter une dimension érotique. Parallèlement, il s'attache à nous dévoiler l'amour qui découle de la passion amoureuse fondée sur l'*eros*. Avant de poursuivre notre étude, il convient de distinguer ces deux modalités affectives. La première approche proposée de l'amitié est à entendre dans son sens général en tant que manifestation bienveillante par rapport à l'autre selon le spécialiste Jean-Claude Fraisse : « [...] une valeur morale de l'amitié que les philosophes ont surtout placée dans son attention et son ouverture à autrui...⁶. » Dans la tradition grecque, cette marque d'affection désigne toutes les situations harmonieuses ce qui explique la pluralité des formes qu'il couvre dans la mesure où elles reflètent les interactions interpersonnelles. Son importance est telle qu'elle apparaît comme l'un des ressorts fondamentaux dans l'esthétique du cinéaste : « Yo considero la amistad como algo esencial⁷. » Dans *Éthique à Nicomaque*, il dénombre trois niveaux d'amitiés qui dépendent de la motivation animant le sujet :

[...] ceux dont l'amitié réciproque a pour source l'utilité ne s'aiment pas l'un l'autre pour eux-mêmes, mais en tant qu'il y a quelque bien qu'ils retirent l'un de l'autre. [...] ceux qui aiment en raison du plaisir, pour leur propre agrément, et non pas dans l'un et l'autre cas en tant ce qu'est en elle-même la personne aimée, mais en tant qu'elle est utile ou agréable⁸.

Aristote réproouve ces deux premières modalités éphémères qui s'expliquent par : « [...] caractère accidentel, puisque ce n'est pas en tant ce qu'elle est essentiellement que la personne aimée est aimée, mais en tant qu'elle procure quelque bien ou quelque plaisir, suivant le cas⁹. » Il défend l'idée d'une amitié vertueuse qui se détourne de ces principes superficiels :

[...] la parfaite amitié est celle des hommes vertueux et qui sont semblables en vertu : car ces amis-là se souhaitent pareillement du bien les uns aux autres en tant qu'ils sont bons, et ils sont bons par eux-mêmes¹⁰.

Dans cette optique, le cinéaste ne se limite pas simplement à la présentation d'une unique forme amicale bienveillante innée en dévoilant les contradictions sur lesquelles

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ Jean-Claude Fraisse, *Philia. La Notion d'amitié dans la philosophie antique. Essai sur un problème perdu et retrouvé*, Librairie Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la philosophie », 1974, p. 289.

⁷ Ventura Pons, Annexes, Entrevista 21/07/2016.

⁸ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, (trad. Jules Tricot), Éditions Les Échos du Maquis, (1959) 2014, [en ligne], URL :<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/%C3%89thique-%C3%A0-Nicomaque.pdf> [page consultée le 12/09/2017].

⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

s'articulent la notion. Le dévoilement d'une affection troublante qui remet en question le principe ontologique qui supprime l'essence au détriment de l'existence se prolonge dans la représentation du rapport amoureux passionnel. Les plaies provoquées par une interaction tumultueuse poussent l'individu à s'enfermer dans les schémas préconçus ce qui est à l'origine de sa dissolution comme nous le verrons. Néanmoins, loin de sombrer dans une tragédie de l'existence, Ventura Pons nous éclaire l'horizon par l'introduction dans sa poésie une lueur d'espoir en faisant de la bienveillance, la caresse ultime de la félicité.

I. Une remise en question de la construction figée de l'amour

Ne pas filer le parfait amour contribue à faire ressortir l'essence même du sentiment amoureux qui ne s'avère pas être une donnée figée mais résulte d'une communication constante ce qui se détache d'une représentation idéalisée de l'affection amoureuse. Dans cette perspective, nous porterons notre attention sur les deux modalités qu'elles présupposent présentées par le cinéaste en nous dévoilant tant l'amour qui relie l'amitié détachée de la passion et celle qui combine les deux aspects. En nous appuyant sur la conception amicale proposée par Aristote, nous présenterons dans un premier temps la liaison qui rapproche les parents des enfants avant de nous attacher au rapport fraternel.

1. La relation de parenté mise à mal

Le rapport amoureux est saisi dans sa contradiction en n'apparaissant comme un long fleuve tranquille. La remise en question d'une tendresse innée dans la liaison de parenté passe par une représentation critique de la relation filiale et fraternelle comme nous allons nous employer à le mettre en évidence. Ventura Pons s'attaque aux apparences les plus trompeuses en présentant les limites de la relation maternelle considérée comme le premier contact de l'enfant avec la sphère familiale dont la représentation religieuse a relayé l'idée d'un amour maternel inné :

Dans l'imaginaire des sociétés occidentales, le thème universel et ancestral de la maternité est investi par l'iconographie chrétienne de la Vierge Marie depuis plusieurs siècles : une femme, généralement assise, tient un bébé masculin dans les bras ou sur les genoux, et

parfois, dans la variante de la *Maria lactans*, elle l'allait¹¹.

L'impact de cette diffusion massive en a fait un point central dans la modulation de la chair féminine selon Julia Kristeva : « Si d'une femme, il ne peut être dit ce qu'elle est (au risque d'abolir sa différence), peut-être en serait-il autrement de la mère puisque c'est la seule fonction de l'« autre sexe » à laquelle attribuer, à cause sûr de l'existence ?¹². » Le réalisateur redéfinit les contours de cette perception en rapprochant des corps en souffrance. L'aveu d'une fragilité du lien reliant les parents aux enfants, en représentant dans un premier temps les membres de famille de même sexe et ceux de nature différente, puis fraternel concourt à renverser le pouvoir de force de la confession dont l'une des modalités perçues comme dispositif d'asservissement d'après la pensée foucauldienne en semant le trouble au sein de l'appareil répressif.

La deuxième séquence de *Caricies* met en relation « Dona Jove » avec sa mère, « Dona Gran ». Contrairement à l'horizon d'attente, cette rencontre ne révèle pas une symbiose originelle que pourrait laisser supposer la prédominance de la couleur verte caractéristique de l'état de nature, à travers les plantes décorant l'espace, ou encore la veste claire de la jeune femme et le chemisier foncé de la mère. L'illusion d'une relation intime harmonieuse innée entre les deux personnages est rapidement brisée par le ton et le niveau de langage adopté par la fille. La première phrase prononcée sous la forme d'une interrogation directe : « ¿ Qué quieres ? » (08 min 02 s) traduit une agressivité extrême qui crée un effet de distanciation. Malgré les apparences d'un ton autoritaire en ayant recours au mode impératif, sa mère l'implore de la laisser s'exprimer. C'est par une stratégie détournée en ayant recours au langage littéraire qu'elle tente d'établir le contact comme le souligne le passage choisi qui se caractérise par une récurrence de verbes communicationnels : « Escucha atentamente. Eso es lo de menos. El autor no importan las palabras. Hablan de ti y hablan de mí. Espero que lo entiendas (08 min 32 s). » Elle use du langage littéraire pour émouvoir sa fille. Toutefois l'effet de rapprochement attendu est perturbé par une interférence d'ordre spatial. Du café, les personnages se rendent dans un jardin public, lieu emblématique par excellence, du rapport intime noué entre les parents et les enfants. À la différence de l'image préconçue, cet espace ne va pas être propice à un rapprochement en reliant ces deux corps névrosés. À la différence du handicap mental qui résulte d'une pathologie provoquée par des raisons externes issues

¹¹ Andréa Lauterwein, « Le Thème de la Mère à l'Enfant dans l'art des années 1970 », in *Allemagne d'aujourd'hui*, 2014, n. 209, p. 189.

¹² Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, coll. « Folio Essais », 1983, p. 225.

notamment de facteurs tels qu'un accident cérébral ou une anomalie d'ordre génétique, le dysfonctionnement psychique repose sur des frontières mouvantes. Ce stade se caractérise par une permanence des symptômes qui n'arrivent pas à s'améliorer. Le handicap psychique se détache de ce premier aspect puisqu'il n'altère pas les facultés intellectuelles du sujet mais porte sur son usage défectueux. L'apparition de ce symptôme s'avère en réalité un moyen pour surmonter le traumatisme d'une grossesse non désirée telle que cette dernière le révèle au cours d'un échange ultérieure avec la « Dona Vella ». En ce sens, le réalisateur se détache de l'image traditionnelle de « la folie maternelle¹³ » selon André Green ou « la passion maternelle¹⁴ » de Julia Kristeva qui évoque la difficulté de la mère à redevenir femme suite à la période de gestation au cours de laquelle elle a fait corps pour deux chairs. Il déconstruit l'idée traditionnelle de la mère dévorante qui ne parvient pas à surmonter l'étape de la symbiose vécue au cours de la grossesse en se stabilisant dans une construction identifiée dans la pensée freudienne comme pré-oedipienne qui se manifeste par une entreprise constante sur son enfant. La figure maternelle ponssienne renverse le rapport de force en donnant à voir un corps féminin révu à l'idée d'être mère. La vision ponssienne projetée est particulièrement transgressive lors de la réalisation en 1997 et de diffusion l'année suivante de ce film sur le territoire espagnol. L'obligation d'accoucher malgré les « accidents » éventuels révèle la politique d'assujettissement du corps féminin aux instances de contrôle dans la mesure où l'avortement sans motif jusqu'à quatorze semaines n'est légalisé que par un décret appliqué seulement en 2010¹⁵. Malgré le refoulement de « Dona Gran », la souffrance ressentie apparaît sous la forme de lésions psychiques : « Le traumatisme psychique est un effondrement de l'illusion du sens et des significations autrefois échangées, stabilisées, dont l'immense treillis prêtait généreusement à tous¹⁶. » Les réactions posttraumatiques laissent une trace indélébile sur le corps qui modifie son rapport au monde selon la pensée de Louis Crocq :

[...] une nouvelle manière de percevoir, de penser, de ressentir, d'aimer, de vouloir et d'agir. Et j'avais proposé le terme d'imposture névrotique, pour rendre compte dans une perspective phénoménologique- du caractère xénopathique (influence étrangère imposée de l'extérieur) de cette invasion de la personnalité par un événement bouleversant, puis par son pseudo-souvenir devenu étranger et tyrannique (1966)¹⁷.

¹³ André Green, *La Folie privée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 212.

¹⁴ Julia Kristeva, « La Passion maternelle », in *Conférence société psychanalytique de Paris (SPP). Le Maternel séculier*, 2006, [en ligne] URL : http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html, [page consultée le 12/06/2016].

¹⁵ Boletín oficial del estado, [en ligne], URL : <https://www.boe.es/boe/dias/2010/06/26/pdfs/BOE-A-2010-10153.pdf>, [page consultée le 11/09/2017].

¹⁶ Claude Barrois, *Les Névroses traumatiques*, Paris, Éditions Dunod, 1998, coll. « Psychismes », p. 169.

¹⁷ Louis Crocq, *Seize leçons sur le trauma*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Oj. Psychologie », 2012, p. 30.

La distanciation est explicitement exposée dès le début de la scène. L'atmosphère bruyante du café laisse place à une musique agressive hard rock introduite dès la première transition du long-métrage accentuant la dramatisation de la scène. La fille refuse de révéler la blessure familiale subie comme le suggère son attitude corporelle. Par un plan général, nous la découvrons assise sur un banc bras croisés aux côtés de sa mère.



Figure 199. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 08 min 32 s.

À travers un premier plan, cette dernière profite de l'ambiance nocturne propice à l'apaisement pour dévoiler implicitement ses intentions. C'est en procédant à la lecture d'un passage d'un livre qu'elle essaie de renouer le contact avec sa fille. Par cette initiative, il s'agit de sortir du conditionnement imposé comme l'explique la mère : « Cree que la noche es eso, el reposo del guerrero, un teatro aburrido, un prelucio del sol, un parentésis vacío, un vacío necesario está cayendo la noche » (08 min 57 s). La charge émotionnelle du dialogue est accentuée par une succession de pauses entre les différents groupes nominaux qui s'accompagnent d'un mouvement de caméra circulaire suivant un sens antitrigonométrique comme pour rattraper le temps perdu. Malgré cette tentative, la performance reste vaine comme le révèle l'intervention de la jeune femme filmée en plan poitrine de dos dans l'obscurité.



Figure 200. Ventura Pons, *Caricies*, 1997, 09 min 51 s.



Figure 201 Ventura Pons, *Caricies*, 1997, 09 min 52 s.



Figure 202. Ventura Pons, *Caricies*, 1997, 09 min 53 s.

Filmée en sens contraire, le mouvement de caméra circulaire trigonométrique adoptée vise à remettre les pendules à l'heure sur la souffrance subie et a marqué le refus de sa fille à récupérer le temps perdu. Cette dernière réduit à néant tout espoir de rapprochement en employant également un ton et des mots autoritaires : « ¡ Basta mamá ! ¡ Ya es suficiente ! [...] ¿ Qué coño intentas decirme ? » (10 min 06 s). Le désespoir maternel atteint son paroxysme par la révélation explicite de la souffrance : « La guerra más cruel es la guerra entre mujer y es más cruel todavía si es entre madre e hija » (10 min 55 s). L'évolution du rapport de force familial au fil des années se remarque dans la position hégémonique exercée par la jeune femme sur sa mère en ayant entre ses mains son devenir. Le manque d'affection maternelle se répercute dans la relation instaurée par cette dernière qui décide de se séparer de sa mère en la plaçant dans une maison de retraite. L'esprit de vengeance cultivée se reflète dans la description du lieu choisi « ¡ Un lugar tan solitario, mamá ! » (11 min 14 s) qui achève la séquence.

Le rapport distendu entre la mère et la fille ne se restreint pas à cette configuration en se prolongeant notamment dans *Morir o (no)*. Le dîner qui laisserait supposer le partage d'un moment agréable fait l'objet d'un dévoilement d'une intériorité hantée de la part de la figure maternelle qui tente de s'opposer au monde extérieur en imposant des barrières ce qui transforme la conversation initiale en une joute verbale. Cette hostilité se reflète dans l'importance conférée aux valeurs traditionalistes transmises au sein de la sphère familiale

pour garantir une stabilité du corps qui est renforcée par la volonté de changer d'établissement de la part de « Dona Jove » pour lutter contre toutes formes d'agressions extérieures. La mise en tension survient par la résistance menée en refusant de manger le plat familial traditionnel à base de poulet. L'obligation d'absorption de cette protéine révèle la rigidité de la figure maternelle d'assurer la préservation de l'héritage familial en reproduisant les mêmes comportements alimentaires : « Nos enseñó a vivir nos enseñó a comportarnos educadamente y afrontar con elegancia. Se aprendía de la experiencia de tus mayores no como ahora que tengo que repetir las cosas mil veces. » (21 min 14 s). Cet affront passe non seulement par le dépôt d'un chewing-gum mâché dans le poulet en sauce préparé avec soin par sa mère mais par un propos injurieux pour qualifier le plat « Estará sumergida en esta salsucha de color caca de oca » (22 min 22 s). Le rejet d'alimentation traduit de la perception de la chair maternelle comme un poison dont il faut se détacher pour assurer sa survie. Le dégoût manifesté est à l'origine de la déstabilisation de « Dona Gran » qui se reflète à travers la figure psychique de la maison hantée si nous reprenons une perspective freudienne :

Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes, est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et aux revenants, aux esprits et aux fantômes. Nous avons d'ailleurs vu que nombre de langues modernes ne peuvent pas rendre notre expression " une maison unheimlich " autrement que par la formule : une maison hantée¹⁸.

L'extériorisation du traumatisme apparaît de manière détournée à travers une critique portée vers la fragilité de sa fille : « Seguro que alguien ejerce sobre ti malas influencias y al ser tan pequeña no te das cuenta. El pollo, niña. Y por culpa de otros acabas siendo mala persona y entonces haces una locura. Tiemblo sólo de pensar que a ti pudiera pasarte » (23 min 44 s). Sous cette fragilité apparente se cache la frustration maternelle d'être responsable d'une reproduction sociale qui emprunte la voie tracée par son frère, « Heroinòma ». Le renversement du rapport de force se manifeste à travers la référence explicite de sa fille à cette situation de déchéance qui provoque l'anéantissement de la figure maternelle qui se manifeste par une crise hystérique. Cette perte de contrôle traduit la force du corps sensible, perméable au monde. Cette béance se matérialise oralement non pas à travers la consommation d'aliment mais par le recours à la parole ce qui n'est pas sans rappeler les propos du stratège athénien Alcibiade dans *Le Banquet* qui avant de se livrer à l'aveu de l'amour porté envers Socrate en proclamant « Mais, pour ce qui va suivre vous ne me l'auriez pas entendu raconter si, comme le dit le proverbe, ce n'était dans le vin (faut-il parler ou non

¹⁸ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. Fernand Cambon), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », (1985) 1988, p. 246.

de la bouche des enfants ?)¹⁹. » Malgré la tentative de rapprochement instauré, la communication est brouillée par la puissance du pouvoir castrateur de la mère puisqu'il conduit à l'étouffement de « Nena » qui, malgré les apparences d'une opposition catégorique adopte le comportement attendu en dévorant le plat familial. Néanmoins la satisfaction maternelle n'est que de courte durée puisque l'enfant s'étouffe avec un os de poulet. Cette destruction orchestrée renvoie à l'idée dévorante développée par Julia Kristeva qui s'inscrit dans l'idée freudienne de la figure maternelle :

Freud était convaincu qu'« aimer son prochain comme soi-même » est une illusion, un vœux pieux des évangiles. En effet, un tel amour n'est possible que pour saint François et de rares mystiques comme lui. Je prétends quant à moi qu'« aimer son prochain comme soi-même » revient à cette énigme – plus encore que le mystère de la gestation- qu'« est suffisamment bonne mère » : celle qui permet à l'*infans* de créer l'espace transitionnel lui permettant de penser²⁰.

La relation tumultueuse filiale ne concerne pas seulement le référent maternel lié à la chair strictement féminine comme nous allons le voir.

L'avant dernière séquence de *Caricias* s'intéresse au rapport maternel entretenu avec le corps enfantin masculin. Par un plan détaillé sur la porte d'entrée en bois plongé dans l'obscurité, nous faisons irruption dans l'intimité de Dona Rosa, la mère de « Noi », le jeune homme de la neuvième scène. À l'image de la séquence évoquée précédemment le repas pris dans la salle à manger ne donne pas lieu à un échange convivial. Le contact à l'autre n'est pas apaisant comme le reflète l'agressivité permanente de la mère à l'encontre de son fils en lui reprochant d'être la cause de son malheur financier. Malgré ses visites régulières, elle ne s'investit pas dans la relation comme nous l'indique María Isabel Martínez López « Cena regularmente con su madre-La Mujer (Rosa María Sardá) - y en todos sus encuentros, siempre igual de aburridos y tensos, ella le pide dinero. No hay buena comunicación entre ellos²¹. » C'est en faisant germer en lui au cours de ces repas habituels un sentiment de culpabilité qu'elle tente de l'hypnotiser. Cette stratégie d'inhibition vise à satisfaire ses désirs personnels en cultivant l'image de la figure maternelle rongée par la solitude :

[...] l'agressivité apparaît comme une réplique à la privation originaires éprouvée depuis le mirage dit « narcissisme primaire » ; elle ne fait que se venger des frustrations initiales. Mais ce qu'on peut connaître de leur rapport est qu'ils sont, manque et agressivité, à la mesure

¹⁹ Platon, *Le Banquet* (trad. Luc Brisson), Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2007, p. 169.

²⁰ Julia Kristeva, *Seule une femme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, , 2013, coll. « L'Aube poche essai », p. 65.

²¹ María Isabel Martínez López, « *Caricias* en el cine », in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine, op. cit.*, p. 105.

l'un de l'autre²².

Elle n'hésite pas à amplifier son discours en privilégiant non seulement des mots dotés d'une haute intensité émotionnelle pour attirer son attention : « ¡ Es anormal. Lo sabes mejor que yo ! » (01 h 11 min 11 s) mais en cultivant l'idée d'une situation qui s'oppose au processus normatif familial « ¡ Independizarse ! ¡ Así, Lo llamas tú ! » (01 h 13 min 14 s). L'insistance portée sur le processus de normalisation cherche à réveiller en lui, une autre facette intime dissimulée qui est celle de son homosexualité et plus particulièrement de sa relation avec un homme plus âgé et marié, « Home Gran » ce qui renverse le discours hétéronormatif dominant transmis par l'instance maternelle. Le sentiment de solitude est renforcé à l'écran par la profondeur de champ.



Figure 203. Ventura Pons, *Caricies*, 1997, 01 h 14 min 01 s.

Filmée depuis la salle à manger, la mère poursuit son discours se transformant en monologue dans la cuisine. La douleur de cet éloignement est également retranscrite d'un point de vue sonore. La faible intensité de la voix du personnage se trouve perturbée par l'écoulement du robinet de la cuisine. Dès son retour, elle insiste sur l'aspect mortel de l'existence humaine : « esfuerza para el resto del día, el resto de los días, el resto de mis días » (01 h 14 min 42 s). Désatabilisé, son fils décide de prendre la fuite en changeant

²² Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 50.

d'espace : « Voy a bañarme » (01 h 15 min 16 s). Mais ce refuge à l'image de son malaise : « [...] l'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'est jamais un, ni homogène, ni totalisable, mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique²³ » n'est que temporaire car il est perturbé par une avalanche de bruits. Il est agressé auditivement par la dispute en off des deux amants de la scène initiale et par le flux continu et monotone du discours de sa mère. C'est durant ce départ intempestif que sa mère s'exécute à la dernière étape de son plan. Seule dans la pièce, elle lui vole de l'argent comme le souligne un plan détaillé sur la veste du jeune homme.



Figure 204. Ventura Pons, *Caricies*, 1997, 01 h 15 min 33 s.

Après avoir récupéré des billets à travers un plan poitrine, elle dissimule son butin dans une des parties du corps féminin intimement lié à la relation filiale, les seins ce qui renverse le rapport maternel. La mère n'allait plus son enfant pour lui garantir son existence mais puise en lui les ressources dont il dispose pour assurer sa survie. Assourdi, le jeune homme réagit en décidant de quitter les lieux : « ¡ He dicho que me voy ! » (01 h 16 min 34 s). Ce changement d'attitude s'effectue sur un autoritaire comme le souligne le recours au mode impératif : « ¡ Sientáte ! ¡ Calmáte ! » (01 h 16 min 44 s). Malgré les apparences, cette position de force ne se relève que superficielle. Il est rapidement déstabilisé par sa mère :

²³ *Ibid.*

« ¿ Por qué eres tan aburrido ? » (01 h 17 min 23 s). Bouleversé, il laisse transparaître ses émotions en reproduisant le comportement maternel initial. Par une mise à nu, il expose de façon répétée ses sentiments : « Estoy en blanco » (01 h 18 min 04 s). Par cette ultime attaque, sa mère obtient le résultat tant attendu, la mise à terre de son fils. Toutefois, cette victoire n'est que partielle car elle ne parvient pas à percer le cœur de son intimité si bien gardée. Se refusant à lui avouer son homosexualité, il se retrouve condamné à une relation artificielle avec sa mère. Conscient de cette souffrance, il tente de rétablir le dialogue en employant des groupes nominaux renvoyant au rapport maternel : « ¡ Mamá, soy tu hijo ! » (01 h 19 min 51 s). Ce dispositif permet d'atteindre le cœur de sa mère comme le traduit son silence et son regard larmoyant. Malgré des traces de sensibilité révélées à travers un plan rapproché, elle annonce la somme souhaitée « 20 000 » (01 h 19 min 55 s). Tout comme le lien affectif recherché par Jaume Clarà dans *Amic/amat*, la virtualité de la relation passe par la présence d'une attache financière. Le rapprochement sentimental espéré prend la forme d'un soutien d'ordre économique. En déposant les billets, il la place devant son crime en ne lui donnant que le reste de l'argent non dérobé. C'est en recevant cet argent que la vieille femme reconnaît le lien l'unissant au jeune homme « Gracias, hijo » (01 h 20 min 20 s). En obtenant le butin espéré, elle procède à un calcul méticuleux de chacun des billets avant de lui faire ses adieux : « ¡ Adiós, hijito ! » (01 h 20 min 51 s). Le manque d'affection mutuel se confirme corporellement lors de leur séparation.



Le jeune homme quitte les lieux sans prendre la peine d'embrasser sa mère ni même se retourner alors que sa mère, depuis la fenêtre par un plan subjectif l'observe sur la rue silencieuse et déserte qui matérialise le sentiment de solitude qui les affecte tous deux. En ce sens, le lien maternel dépeint s'éloigne de toute artifice en se détachant du mirage d'une harmonie originelle. La désacralisation de la relation maternelle est également apparente dans *Morir o no* puisque « Motorista » et « Senyora » entretiennent un rapport conflictuel qui se matérialise par l'isolement de cette dernière dans son appartement. À la différence du lien maternel relié à la figure du fils évoqué postérieurement, l'incommunication a laissé place à une solitude permanente de la mère. La désacralisation du rôle maternel est d'autant plus appuyée dans la première partie du long métrage qu'elle se laisse dépérir. L'état dépressif dépend par la consommation récurrente jusqu'à sa déchéance finale traduit le malaise existentiel d'avoir rempli le rôle maternel.

Dans le prolongement du rapport maternel, la représentation de la relation paternelle se construit selon le même dispositif. Ce rapport est plus particulièrement exposé dans la sixième séquence de *Carícies* au cours de l'échange entre « Home Vell » et le « Nen » qui, réveillé par une musique rythmée en off, décide de se rendre à la source de cet élément perturbateur déclenché par son fils dans la salle de bains. La représentation de la relation paternelle est présentée dans toute sa complexité comme une lutte permanente où chacun des corps masculins tente de dominer l'autre. Tout comme les autres relations, elle nécessite un processus de construction : « Être fils n'est pas, comme le reste, de l'ordre d'un besoin unilatéral. Cela implique de la reconnaissance par un père. Il n'y a pas de véritable filiation et pas davantage de véritable paternité démontrables²⁴. » Le contact noué ne vise pas au dévoilement des émotions mais à la préoccupation de la transmission de la semence masculine qui s'avère être le terreau du principe hétéronormatif :

En fait, l'espace de la famille doit être un espace de surveillance continue. À leur toilette, à leur coucher, à leur lever, pendant le sommeil, les enfants doivent être surveillés. Tout autour des enfants, sur leurs vêtements, sur leurs corps, les parents doivent être en chasse. Le corps de l'enfant doit être l'objet de leur attention permanente²⁵.

L'enjeu de la relation n'est pas fondé sur l'expression du lien affectif mais est porté sur la préoccupation masculine répressive. Au-delà de la mission éducative, l'enjeu de

²⁴ Denis Vasse, *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1969, p. 32.

²⁵ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 231.

l'interaction se fonde sur la transmission du code génétique, la préoccupation de la préservation de l'espèce humaine. L'obsession prononcée pour la conservation de cet héritage institué par le modèle patriarcal se remarque sur l'interrogation de la figure paternelle sur l'évolution de l'appareil génital de son fils selon Jennifer Brady : « El padre repara en el pene de su hijo y hace un comentario sobre su tamaño²⁶. » L'absence d'une affectivité débordante participe d'une mise en tension qui apparaît explicitement dans le discours du jeune garçon à travers une interrogation directe « ¿Por qué me miras tanto ? » (40 min 31 s). Ce rejet se reflète notamment à travers la réaction initiale du père qui se refuse à se rapprocher malgré l'invitation de son fils à partager un moment avec ce dernier en jetant littéralement l'eau et le bébé du bain avant de satisfaire ce désir selon María Isabel Martínez López : « [...] las invitaciones del hijo a su padre sólo buscan compartir con él un momento de afecto, recordando algo que antes solían hacer juntos²⁷. » La tentative de récupération d'un temps révolu met en évidence la crise existentielle actuelle. L'invitation appuyée dans un bain jugé à bonne température contribuant en apparence à un environnement stable et réconfortant s'effondre par la réponse détournée du père en confondant la chaleur humaine et aquatique à travers l'emploi du mot interrogatif « ¿Quién ? » (40 min 47 s). Le fils profite de cette confusion pour mettre à mal la figure paternelle en insistant sur la poitrine imposante de sa mère contribuant à l'éveil des pulsions sexuelles. L'évocation de cette zone érogène de la part de l'enfant renvoie à l'idée freudienne du concept œdipien en envisageant le père comme un concurrent qu'il faut abattre. Mis à mal, « Home » assure symboliquement sa fonction paternelle d'autorité par l'accomplissement de ce que Jacques Lacan désigne à travers le concept du « Nom-de-père » : « Le père symbolique est “ à proprement parler impensable”. Son être réside dans son Nom, mais son Nom est imprononçable.²⁸ » afin de canaliser l'activité psychique de son fils. Le dispositif déployé prend la forme d'une répression verbale comme le révèle l'utilisation du mode impératif : « ¡ Calláte ! » (41 min 27 s) et matérielle lorsqu'il éteint le poste radio allumé initialement par « Nen ». Ce mécanisme cherche à détourner le désir de la mère en imposant la figure paternelle. Au-delà de la dimension symbolique mise en place pour garantir une stabilité par l'interdiction de l'inceste, le père tente de cultiver son image, c'est-à-dire de faire germer en son enfant, une image attrayante

²⁶ Jennifer Brady , « Hacer visible lo invisible », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 281.

²⁷ María Isabel Martínez López, « Caricias en el cine », in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine*, op. cit., p.104.

²⁸ Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 51.

d'incarner le père imaginaire :

Le « père imaginaire » est l'agent de la privation, dont on verra que c'est le manque réel d'un objet symbolique [...] Le père imaginaire, lui, c'est celui qui est « imaginé » dans l'identification primaire, puis fantasmé au sortir de l'Œdipe comme le père tout-puissant. Le père réel soutient de sa « modeste personne » la fonction symbolique, en quoi il peut faire fonction de père symbolique, qui à proprement parler n'existe pas – entendons : pas autrement que comme « fonction » –, le nom du père étant un « non » à la jouissance de la mère. De plus, dans la mesure où, pour le dire en termes crus, c'est « le père besognant la mère », il garantit au fils un non-savoir sur la jouissance qui lui permet de se détacher du souci de la satisfaction de la mère²⁹.

Cet aspect s'inscrit dans l'imaginaire freudienne envisagé comme « [...] un prototype inconscient de personnage élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles ou fantasmatiques avec l'entourage familial » La construction d'une image attractive est donnée par la révélation de l'acquisition d'une voiture le lendemain. Par ce procédé, la relation paternelle n'est pas uniquement envisagée dans un rapport conflictuel mais se fonde sur la question de la transmission d'une passion, celle du goût pour les belles carrosseries. C'est par la métaphore mécanique que le père substitue le désir de l'enfant vers un autre objet. L'annonce de cet objet coûteux ne cherche pas seulement à renforcer le lien avec son fils cadet mais à resserrer les liens familiaux fragilisés notamment par la perte du fils aîné et de l'adultère du père. Ce désir est d'autant plus nourri par les détails esthétiques et techniques de la voiture font de ce bien un substitut phallique. De couleur rouge et doté d'options supplémentaires comme la présence d'un lecteur de disques, l'automobile donne l'illusion d'une puissance. Cette stratégie est appuyée par un rapprochement corporel puisque le père rejoint son fils dans la baignoire. En ce sens, l'incarnation de ce que Jacques Lacan nomme comme le « père-réel » : « Le père “ réel », géniteur, est l'agent de la castration [...] c'est le géniteur, celui qui est présent dans la famille réelle³⁰ » cherche à asseoir matériellement par sa présence la position dominante de la figure paternelle dans le paysage infantin. Cette position dominante apparaît à travers la pilosité imposante sur le torse de « Home » face au fils imberbe. Néanmoins, cette image est déstabilisée par le fait malgré les apparences de la nudité des corps dans l'espace resserré de la baignoire de l'infidélité de son père. Cette instabilité renvoie à la dimension sensible du corps qui ne peut être appréhendé sous l'angle de la rigidité. Cette fragilité se répercute dans la fixité du désir d'inceste tel que l'envisage Denis Vasse : « La loi prend sa source dans la séparation primordiale et dans l'interdit œdipien. L'interdit de l'inceste possède une valeur structurante s'il est bien intériorisé. Il

²⁹ *Ibid.*, pp. 51-52.

³⁰ *Ibid.*

affirme la différence sexuelle “ modèle et référence de toutes les autres différences ”³¹. »

Si nous poursuivons notre analyse en nous appuyant sur *Carícies*, la huitième séquence qui réunit « Home Gran » et « Noia » donne également à voir la complexité de la relation paternelle comme l’expriment symboliquement les volets abaissés de la cuisine situés en premier plan.



Figure 206. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 54 min 34 s.

La visite de sa fille ne donne pas lieu à un rapprochement affectif mais témoigne d’une fracture familiale. En sa présence, il se met à préparer le repas ce qui réveille une blessure profonde chez « Noia » dans la mesure où elle s’est toujours refusée à recevoir cet enseignement comme le souligne explicitement son père par l’emploi du passé composé qui met en évidence la persistance de ce refus : « Siempre te ha resistido » (55 min 01 s). Or, c’est par cet apprentissage que la figure parentale aurait pu lui transmettre le plaisir sensoriel gustatif. Ce refus d’investissement dans la relation filiale à travers le prisme de l’univers culinaire qui participe de l’épanouissement de l’enfant en mélangeant les signifiants par l’association d’ingrédients traduit le refus d’une intégration dans le processus de sexualité par le manque de reconnaissance de la figure paternelle. Malgré l’initiative de rapprochement, ce nouveau contact culinaire est à lire sous l’angle d’une relation tranchante comme l’illustre

³¹ Denis Vasse, *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, op. cit., pp. 76-77.

métaphoriquement le couteau demandé par « Home Gran » à sa fille qui renonce à le satisfaire. L'acharnement paternel se remarque lorsqu'il met son grain de sel auquel la jeune femme répond en se saisissant de la salière comme elle le fait remarquer par la verbalisation de son action : « Aquí lo tengo » (56 min 01 s). La mise en tension des corps se poursuit par une intervention du père plus directe comme le souligne l'utilisation répétée du mode impératif : « Miráme. Miráme. No te pido nada » (56 min 07 s). Il impose sa présence comme le met en évidence le rapprochement corporel effectué afin d'obtenir l'ingrédient : « Ves. Yo mismo voy a buscarlo » (56 min 12 s). Dans la lignée salée, ce dernier rehausse la tension relationnelle en pimentant son discours par une succession de phrases courtes : « Te has hecho mayor demasiado. Criticas » (57 min 13 s). Assaillie, la jeune femme ébranle l'image serviable du père en s'attaquant à un accessoire indispensable à tout cuisinier, le tablier attaché traditionnellement à la figure maternelle par l'emploi d'un adjectif qualificatif dépréciatif : « ¡ Estúpido ! » (57 min 42 s). C'est par cette stratégie dévalorisante qu'elle révèle la souffrance éprouvée par l'enfermement de la figure paternelle dans un univers culinaire hermétique à sa fille ce qui reprend l'idée de Julia Kristeva dans son analyse du manque maternel : « [...] par la bouche que je remplis de mots plutôt que de ma mère qui me manque désormais plus que jamais, j'élabore ce manque, et l'agressivité qui l'accompagne en disant³². » L'appropriation de cet élément féminin permet non seulement d'insister sur le malaise qui est à l'origine du déséquilibre familial mais d'inciter à transformation de la relation. Mais cette stratégie est brisée par l'opposition catégorique du père à cette critique en mettant en évidence son utilité : « ¡ Práctico ! » (57 min 43 s). En revendiquant cet objet, il détache la féminité du corps féminin pour le transposer sur sa propre chair ce qui fait écho à son adultère avec un jeune homme, « Noi ». Le manque d'investissement dans la relation amoureuse se remarque dans la place accordée par la jeune femme à son père. La disharmonie est d'autant plus appuyée par le retard de la mère à ce dîner et dont la composition est à l'image de cette atmosphère insensible. En s'éloignant de l'odeur parfumée de la madeleine si chère à Marcel Proust, ce dîner renvoie symboliquement à la conception non désirée de « Noia » comme le fait ressortir le champ lexical de la déception employé par la figure paterelle : « Hija aburrida. Visita de turno. Cena forzada. Encuentro insipido. Menú aburrido » (58 min 34 s). Ce rejet est clairement exposé par cette dernière à travers un questionnement direct : « ¿ Qué té he hecho ? » (58 min 40 s). Malgré cette adresse explicite, il détourne son attention à travers la description méticuleuse d'un récipient contenant des

³² Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 52.

pommes de terre comme le souligne l'emploi d'adjectifs qualificatifs valorisant : « Pequeñas, redondas » (58 min 54 s) dont la forme n'est pas sans rappeler les ovaires féminins décisifs dans la reproduction. L'absence de la figure maternelle est d'ailleurs invoquée par la fille ce qui renforce la situation de malaise comme en témoigne l'appréciation péjorative du père : « ¡ No, no ensuciaría la cocina ! » (59 min 44 s). La considération de la présence féminine comme agent perturbateur est explicitement mise en évidence par le processus qu'elle engendre en donnant naissance à un autre corps. C'est par ce procédé détourné qu'il dénonce le rôle paternel imposé. Malgré la reconnaissance filiale officielle, « Noia » insiste sur son manque d'intérêt en tentant par cette conversation de partir en quête de cette paternité inexistante ce qui est à l'origine d'un traumatisme profond comme le confirme la pensée freudienne :

La souffrance nous menace de trois côtés : dans notre propre corps qui, destiné à la déchéance et à la dissolution, ne peut même se passer de ces signaux d'alarme que constituent la douleur et l'angoisse ; du côté du monde extérieur, lequel dispose de forces invincibles et inexorables pour s'acharner contre nous et nous anéantir ; la troisième menace enfin provient de nos rapports avec les autres êtres humains. La souffrance issue de cette source nous est plus dure peut-être que toute autre ; nous sommes enclins à la considérer comme un accessoire en quelque sorte superflu, bien qu'elle n'appartienne pas moins à notre sort et soit aussi inévitable que celles dont l'origine est autre³³.

L'impact d'un lien paternel défectueux influe considérablement sur les autres relations nouées comme en témoigne la relation extraconjugale nouée avec « Home Gran » qui aboutit à une rupture. L'extériorisation de la blessure éprouvée appuyée par la dénonciation répétée d'une filiation superficielle : « ¡ Herencia perdida ! » (59 min 24 s) vise à réparer cette chair brisée. En fissurant cette image, elle révèle l'absence de rôle paternel ce qui conduit à son écartement dans la vie familiale renforcée par l'absence de la figure maternelle lors du dîner. Par ce mécanisme, elle lui expose la réalité familiale vécue : « ¡ Estás solo ! » (01 h 00 min) tout en se dégageant d'une culpabilité éventuelle : « ¡ No por culpa mía ! » (01 h 33 min). Le rejet de responsabilité paternelle se reflète matériellement par la projection à terre du dîner préparé. Malgré la démarche communicante qui révèle l'attachement de « Noia » à son père comme le souligne l'emploi de la conjonction causale « ¡ Porque te quiero tanto papá ! » (01 h 00 min 37 s) celui-ci se refuse de modifier son comportement. Malgré la mise à nu explicite de la jeune femme, il ne parvient pas à combler cette demande affective comme le manifeste son silence.

³³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, (trad. Charles Odier, Jeanne Odier), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1989, p. 14.

La relation filiale se détache d'une représentation idyllique en exposant les traumatismes de la chair. La perception singulière dans la manière de représenter le rapport filial paternel se présente selon deux aspects. Le cinéaste remet en question non seulement la paternité dite naturelle mais il accentue l'effet en dévoilant une situation infructueuse au sein même d'une relation officialisée mais qui, sur le plan affectif s'avère vide de sens. Le rapprochement de ces corps éprouvés ne donne pas lieu à une réconciliation mais témoigne d'une solitude persistante qui s'étend aux rapports fraternels. Le rapport de la fratrie est examiné dans toute sa complexité en s'attachant à révéler l'importance de ce lien dans la construction psychique de l'individu.

Le pouvoir de la liaison fraternelle est aussi envisagé sous l'angle de la rivalité ce qui n'est pas sans rappeler la pensée freudienne en transférant sur cette relation la conception œdipienne qui met inconsciemment en compétition deux corps optant pour la même orientation sexuelle. Par ce mécanisme, Ventura Pons pointe du doigt les limites du rapport fraternel puisque cette dernière engage une relation amoureuse avec l'épouse de son frère. La souffrance ressentie est exposée matériellement par l'existence marginale menée par ce dernier qui est devenu sans domicile fixe. Malgré la tentative de réconciliation menée par sa sœur, il se refuse à renouer le dialogue comme le confirme le substantif dépréciatif employé : « marimacho » (27 min 40 s). L'origine du malaise est clairement exposée par un plan détaillé sur la main gauche du vagabond sur lequel figure l'alliance qui est à l'origine de cette situation de rupture. La perte de sa femme causée par la relation amoureuse entreprise avec sa sœur l'a conduit dans une situation d'isolement d'un point de vue non seulement sentimental mais social. Cuisinier lorsqu'il était mariée, il ne se nourrit désormais que de matières organiques pourries. La découverte dans une poubelle de la ville de trois sardines dans l'espace étriquée d'une boîte de conserve fait écho à l'origine de cette rupture affective puisqu'elle matérialise le triangle amoureux destiné à l'éviction de « Home Vell » comme il le retranscrit en recrachant un des poissons périmés sur la figure de « Dona Vella ». L'intérêt porté sur des protéines inconsommables se prolonge lors du partage d'un poulet rôti avec sa sœur ce qui traduit métaphoriquement l'interdit franchi par cette dernière en succombant à la même chair. Le refus de rétablir une harmonie fraternelle est amplifiée par son refus à intégrer le même espace de la maison de retraite de cette dernière comme le confirme la série d'injures adressée sous la forme d'un rire sarcastique : « ¡ Puta vestida de vieja. Se está muriendo ! » (29 min 53 s).

La complexité de la dislocation de la liaison fraternelle embrasse une variété de situations comme en témoigne la relation unissant Anna Maria Dalí à son frère. Dans *Miss Dalí*, l'attachement initial profond peut s'expliquer par le décès prématuré d'un frère de vingt-et-un mois son aîné, dont Salvador Dalí en porte le stigmatisme en ayant reçu le prénom du défunt. Le poids de cet héritage fraternel cultivé à travers l'idée de réincarnation le fait apparaître comme une figure double dont le langage artistique devient source d'exutoire :

Le processus créatif de certains artistes peut être parfois mis en lien avec un enfant mort dans leur fratrie. Ils parviennent ainsi à sublimer une partie de leur souffrance, une autre partie impossible à transformer pouvant les conduire par exemple au suicide ou à l'arrêt brutal de la possibilité de créer. Le frère mort continuant à habiter la psyché de celui qui est vivant, c'est de manière extrêmement variable qui peut à la fois être source d'aliénation pathologique et/ou de stimulation créatrice. Dans ce processus, si les parents ne sont pas pour rien dans la manière dont leur enfant mort existe dans le psychisme de leurs enfants vivants, pour autant, il existe une dynamique propre aux enfants³⁴.

De ce fait, le lien profond reliant la petite sœur au frère s'inscrit dans l'univers pictural de l'artiste en devenant son modèle au début de sa carrière comme le confirme la projection de ce souvenir jumelée à la voix en off d'Anna Maria Dalí combinée par une musique dramatique pour insister sur cet attachement profond. Cette connivence fraternelle se reflète par la quantité d'œuvres produites comme en témoigne le recours à un substantif indénombrable et l'emploi de deux adverbes qui insistent sur la puissance créative de l'artiste : « Los retratos que me hizo en esa época son incontables. Estudio de los rizos cayendo sobre el hombro. Pintaba pacientemente, infatigablemente. Yo no me aburría nunca, quieta y en silencio. » (32 min 57 s). Ce degré d'intimité est tel que la communication établie dépasse le cadre du langage verbal pour laisser place à une intense interaction corporelle comme en témoigne le sourire éclatant d'Anna Maria Dalí qui trouve une résonance chez le peintre qui lui répond par un clin d'œil.

³⁴ Régine Scelles, « Confrontation à la mort d'un frère et construction psychique », in *Le Carnet Psy*, 2010, n. 146, p. 34.



Figure 207. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 32 min 40 s.



Figure 208. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 32 min 45 s.

Malgré les apparences d'une relation solide consolidée par la disparition de leur mère respective en 1921 d'un cancer de l'utérus, cet attachement est modifié dès 1929 lorsque le peintre fait la rencontre d'une chair féminine qui bouleverse son rapport au monde qui concourt à une redéfinition de cette altérité artistique. Le rapport singulier entretenu avec la présence féminine est d'autant marqué par le remariage de son père avec sa tante Catalina Domènech Ferrés en 1922. L'amour familial et plus particulièrement fraternel comme le souligne le titre de la fiction en dévoilant le point de vue d'Anna Maria, est substitué au profit

de l'amour passionnel dévorant porté à Gala qui s'exprime après son adhésion au mouvement surréaliste. Ce virage est non seulement renforcé par le changement de muse dans la mesure où il fait de Gala, son égérie mais spatialement par son installation à Port Lligat à l'écart de la maison familiale située à Cadaqués. Cette rupture fait suite au commentaire de ce dernier à propos de l'une de ses toiles consacrées à la figure christique au cours duquel il rejette catégoriquement son lien familial en s'attaquant vigoureusement contre sa mère décédée : « Parfois, je crache par plaisir sur le portrait de ma mère », écrivit-il sur une toile, en feignant de prendre une écriture enfantine³⁵. » La douleur ressentie est également appuyée par la dénonciation du temps de la séparation : « Salvador nos cerró las puertas de su mundo. Él o Gala, me da igual quién de los dos. He pasado 40 años sin hermano. A él todo le iba viento en popa » (01 h 50 min). L'autre attitude subversive qui ébranle considérablement leurs relations est la parution de l'autobiographie du peintre, *La Vie secrète de Salvador Dalí* en 1942 qui sonne le glas du lien familial et plus particulièrement de la relation fraternelle. Après avoir procédé à une lecture méticuleuse comme le donne à voir Ventura Pons où nous la découvrons plongée dans la lecture de l'ouvrage au sein du cocon familial, Anna Maria réagit en 1949 par l'intermédiaire d'une publication intitulée *Salvador Dalí, visto por su hermana*.

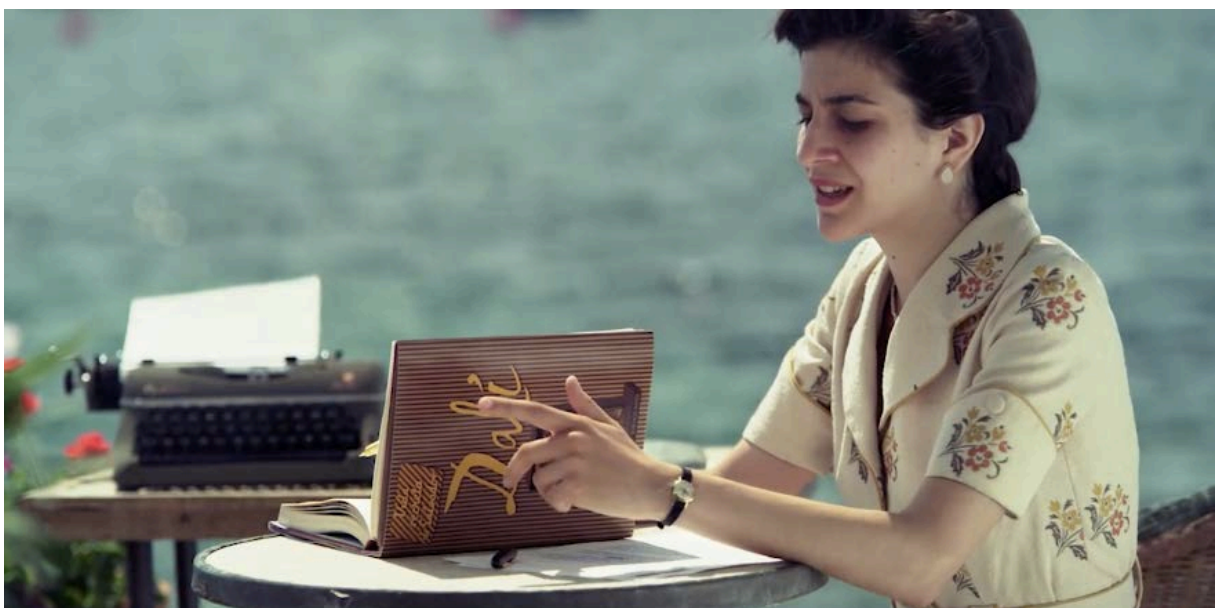


Figure 209. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 02 h 11 min 01 s.

L'enjeu de cette écriture s'inscrit dans un processus de communication : « En mi libro lo que precisamente deseo hablar es de mi familia de manera a borrar definitivamente todos los errores equivocos que haya podido haber entre nosotros. » (02 h 00 min 59 s). La

³⁵ Frédérique Joseph-Lowery, *La Vie secrète de Salvador Dalí : suis-je un génie ?*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque mélusine », 2006, p. 32.

souffrance de cette séparation fait l'objet de l'attention du cinéaste puisqu'il ne cesse de marteler le chagrin éprouvé par Anna María tout au long du film à travers une multitude de formes. Il n'hésite pas à nous introduire dans ses pensées les plus intimes en nous révélant par le détour de la conversation engagée avec Maggie non seulement le travail d'observation à distance effectué à l'époque ce qui témoigne de son attachement pour son frère en ayant accès à des photographies pour maintenir éveillée sa présence corporelle comme l'illustrent les premiers plans réalisés dans la chambre de cette dernière assise derrière son bureau à contempler le portrait de son frère.



Figure 210. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 02 h 29 min 40 s.

Cette scission laisse des traces indélébiles comme le met en évidence la fin du long-métrage lorsqu'Anna Maria Dalí se rend au chevet de son frère au dernier instant de sa vie, le 23 janvier 1989. Ventura Pons ne nous révèle pas ce dernier échange comme en témoigne la fixation de la caméra dans le couloir de l'hôpital aux côtés de la fidèle domestique, Emilia.



Figure 211. Ventura Pons, *Miss Dali*, 2016, 02 h 39 min 36 s.

Le mystère suscité s'évanouit progressivement lorsque la sœur de l'artiste revient en sanglot. La douleur ressentie par cette disparition la ravage comme en témoigne sa disparition quelques mois après, le 16 mai 1989. La redéfinition des frontières dans la manière de percevoir le rapport fraternel se confirme lorsque « Nen » dévoile le mal qui le ronge à « Home Vell » dans *Carícies*. Tout comme ce dernier, le jeune garçon vit une situation de crise due à une relation fraternelle insatisfaisante. Après avoir connu l'expérience de la mort, celui-ci tente de se confronter jusqu'aux limites existentielles en absorbant des matières nocives qui brutalisent son corps. La marginalité recherchée apparaît dans l'attitude violente de ce dernier non seulement contre lui-même mais envers les autres comme l'atteste l'agression effectuée sur le vieux vagabond endormi. Sur un ton agressif, ce dernier réplique en utilisant des propos injurieux répétés le renvoyant à l'univers familial : « ¡Hijo de puta ! ¡ Tu madre es una puta ! » (31 min 30 s). Il n'hésite pas à amplifier ses propos en le déshumanisant : « ¡ Eres un animal ! » (31 min 32 s). À cette violence verbale, le jeune garçon adopte la même attitude : « ¡ Tú ! ¡ Sí eres un animal ! (31 min 58 s). » La souffrance provoquée se mesure dans la résistance mise en place par vieil homme qui fait le choix de répéter ces paroles à trois reprises : « ¡ No, no, no ! ¡ Yo soy un hombre ! ¡ Soy un hombre ! ¡ Soy un hombre ! » (32 min 02 s). Au-delà de cette apparence défectueuse, il se revendique comme un homme. À fleur de peau, il révèle sa sensibilité comme l'atteste son regard larmoyant qui concourt à rapprocher ces corps en tension. Le réconfort recherché se matérialise à travers la proposition du jeune garçon d'une cigarette : « ¿ Quieres un

cigarro ? » (32 min 21 s). C'est par ce biais que ce dernier lui présente un briquet qui renvoie métaphoriquement aux blessures familiales éprouvées. La souffrance s'explique non seulement par le manque de contact avec la figure paternelle mais par la fragilisation de la liaison par la disparition du frère. Cette sacralisation provoque la dévoration de ce corps vivant au profit de l'image fraternelle :

[...] un enfant confronté à des parents en deuil masque souvent sa propre souffrance pour protéger et consoler ces derniers. Le silence autour de cette mort, le manque de mots qui lui sont adressés directement sont souvent alors interprétés par l'enfant comme la confirmation de sa propre participation à ce malheur (il n'a pas assez aimé son frère, il était jaloux de lui, a maintes fois rêvé sa mort...). Le fratricide sidère surtout quand le meurtrier est jeune, aussi pour lutter contre l'horreur de cet acte, il est parfois pensé comme un « accident ». L'enfant ayant commis dans la réalité ou dans le fantasme cet acte se retrouve alors à porter seul, dans une grande solitude une culpabilité lourde de conséquences³⁶.

Habilité par un sentiment de culpabilité provoqué par le poids de cette figure sacralisée, il cherche à combler cette souffrance en tissant uniquement des relations avec des êtres marginaux comme le confirme sa rencontre avec le vagabond ou le propriétaire du briquet dépendant aux drogues. Le chagrin éprouvé est extériorisé par l'intermédiaire d'absorption de matières nocives. L'évocation de cette expérience marginale s'effectue à travers une prédominance de couleurs froides. Le choix de cette palette chromatique vise à figer l'existence corporelle dans ce second temps. La recherche d'un apaisement durable à travers l'activité marginale est assumée matériellement lorsque le jeune garçon décide de ne pas se laver pendant plusieurs jours pour conserver ce bien-être illusoire. Cette expérimentation se prolonge par la consommation excessive d'alcool et de drogues. Cette forme de soulagement recherché le conduit dans un cercle vicieux de dépendance. L'aveu de cette souffrance témoigne d'une demande affective qui n'est pas satisfaite par « Home Vell ». Cette opposition révèle le refus de ce dernier de réveiller sa propre fracture fraternelle avec « Dona Vella ». C'est en restant dans une situation d'incommunication que le vieillard tente de se préserver : « Tengo sueño. Tú hablas y hablas y hablas y no te entiendo. » (37 min 29 s). Cette négation est intensifiée non seulement par l'emploi d'une répétition sous la forme d'un ton autoritaire : « ¡A dormir ! ¡A dormir ! » (37 min 37 s) mais par un mouvement corporel révélateur de son refus de communication. En se blottissant dans sa couverture sombre, il adopte le comportement de l'escargot qui au contact d'une agression extérieure se protège en se recroquevillant. Confronté à ce nouveau rejet affectif, il répercute la violence ressentie selon deux modalités. Il essaye de briser la carapace en brutalisant le corps avant d'user du même

³⁶ Régine Scelles, « Confrontation à la mort d'un frère et construction psychique », in *Le Carnet Psy, op. cit.* p. 34.

mécanisme de dévoration employé avec l'inconnu du métro en lui déroband un objet cher : « [...] la perte est défaite et l'objet est remplacé ou ressuscité³⁷. » Par ce vol, il récupère par substitution l'amour recherché en lui déroband son alliance. La perte de ce bijou le confronte directement à sa propre souffrance en effaçant les dernières traces matérielles de la relation amoureuse brisée par la liaison fraternelle qui a provoqué le départ de sa femme avec sa sœur. Le refus d'accepter cette évolution affective qui est à l'origine de cette position vulnérable se trouve ébranlée par cette dépossession. La douleur suscitée se reflète dans les insultes formulées à l'encontre de ce châtiment divin comme le confirme l'utilisation du substantif conjugué à un diminutif qui renvoie à une figure divine : « ¡Hijo de puta ! ¡ Hijo de puta ! ¡ Hijo de puta ! ¡ Angelito ! » (39 min 05 s). Le refus de résilience le noie dans un mal être profond : « [...] des nombreuses pertes de représentation d'objet qui mènent à la mélancolie³⁸. » La déchirure vécue dans la sphère familiale a une incidence considérable dans leur existence. En confondant la révélation de soi avec la recherche d'un état marginal, ces personnages se trouvent enfermés dans leurs propres souffrances. C'est en ce sens qu'ils cultivent le sentiment de solitude. Après s'être penché sur l'amour familial, il convient de poursuivre notre étude en nous intéressant au sentiment érotique.

2. La relation amicale ébranlée

À l'image de la révélation d'une relation de parenté tumultueuse, Ventura Pons prolonge son exploration du rapport amical en le présentant de manière déformée. C'est en montrant l'artifice de cette modélisation en la révélant sur un plan instable qu'il insiste sur la fabrication de ce lien affectif. L'inscription d'une donnée figée sur des corps sensibles ne peut aboutir à une reproduction lisse. Le paradoxe persistant sur lequel cette forme d'amitié abstinent réside dans sa fragilisation en étant soumise aux éventuelles attaques pulsionnelles. Le dévoilement de la contradiction amicale est révélé dans toute sa complexité en semant le trouble aussi bien dans les rapports amicaux scellés entre des individus du même âge ou appartenant à des générations différentes.

Le cinéaste se focalise plus particulièrement sur l'ambiguïté du lien amical en se concentrant sur cette modalité affective établie par Salvador Dalí au cours de ses études

³⁷ Robert Bak, « État amoureux et perte d'objet », in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2001, n. 3, p. 76.

³⁸ *Ibid.*

artistiques dans la capitale espagnole dans *Miss Dalí*. L'intégration dans la Residencia de Estudiantes de Madrid lui permet de faire la connaissance de Federico García Lorca et Luis Buñel avec qui, il se lie d'amitié. L'expérience d'une relation amicale ambiguë apparaît avec Federico García Lorca lorsque l'artiste en herbe invite le grenadien à se rendre dans sa région natale de l'Alt Empordà : « [...] au printemps 1925 Federico Garcia Lorca allait passer son premier séjour à Cadaqués, en compagnie de son ami Salvador et de celle qui deviendrait sa fidèle amie : Anna Maria Dalí³⁹. » L'affection profonde de ce binôme se reflète dans la relation engagée dans ce que la pensée freudienne identifie comme le processus de sublimation dans la mesure où la libido est détournée de son objet initial vers une dimension créative mutuelle comme le souligne notamment la rédaction d'un poème lyrique adressé au peintre catalan « Oda a Salvador Dalí » dont l'écriture renvoie à des thématiques partagées comme en témoigne le rapprochement effectué avec l'univers marin ou plus directement à Saint-Sébastien :

Visiblement fascinés l'un et l'autre par le martyr de *Sebastià*n et les représentations nombreuses auxquelles il avait donné lieu au cours des siècles, leur correspondance ainsi que leurs recherches communes montrent à quel point leur passion pour le thème devenait d'actualité⁴⁰.

La dimension passionnelle joue une importance considérable dans le rapprochement amical constitué. L'importance conférée au référent religieux comme point de connexion entre les deux jeunes artistes fait l'objet de l'attention du cinéaste comme le confirme le souvenir de l'extase éprouvée lors de la visite au cours du premier séjour de Federico García Lorca à Cadaqués de l'église de Santa Maria, accentuée par l'association chromatique du noir et blanc et de la couleur sépia pour créer une lumière suave. La puissance sensorielle ressentie dans ce lieu et notamment devant le retable donne lieu à l'expression de l'émerveillement de la part du poète andalou : « ¡ Es fascinante Salvador ! ¡ Por Dios ! » (32 min 16 s) dont l'effet est accentué par une captation légèrement sur ces corps spectateurs se nourrissant visuellement de cette richesse baroque.

³⁹ Jocelyne Aubé-Bourligueux, « *L'Ode à Salvador Dalí* de Federico García Lorca (1926) : ou de la rencontre artistique de la poésie et de la peinture », in Jackie Pigeaud, *Les Arts quand ils se rencontrent*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 221.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 241.



Figure 212. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 32 min 35 s.

Même s'ils partagent le même plaisir, le peintre catalan nuance cependant son sentiment en renonçant à toute forme d'assujettissement à l'instance religieuse en dénonçant la fonction de simulacre de cette relique : « Sólo me importa la parte mística del sacrificio » (31 min 15 s). Ce détachement révèle non seulement les divergences de ces deux amis mais par c'est par ce mécanisme que Salvador Dalí renverse le rapport de force en sa faveur à travers une métaphore éclairante pour substituer l'expérience mystique en sublimation artistique appuyée par son regard tourné en direction de l'écrivain : « Eres una borrasca cristiana que necesita mi paganismo » (31 min 15 s). La complicité scellée devient si intense que le coup de foudre artistique qui les relie les conduit jusqu'aux limites de la charge érotique. Le basculement de la relation amicale en passion amoureuse témoigne de cette dérive. La transgression des frontières se produit lorsqu'ils succombent à la tentation charnelle tel que nous le projette Ventura Pons. Cependant, le glissement du rapport amical en relation amoureuse n'est que partiel. La tentative de rapprochement charnel fait l'objet d'une souffrance dénoncée par Salvador Dalí. La blessure de la pénétration n'est pas sans rappeler la fascination des deux artistes pour la figure agonique transpercée de flèches par Saint Sébastien : « No me gusta que me la metas por el culo Federiquito » (43 min 17 s). La passion amoureuse d'ordre charnel est écartée par le peintre au profit d'une communion artistique. L'amour érotique envisagé dans son sens platonicien sous l'angle de l'*eros* est dépassé au profit de ce que Platon définit comme la *philia* exclusive au corps masculin.



Figure 213. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 43 min 23 s.

Malgré la tendresse d'un baiser déposé par le poète sur le corps nu endolori du peintre, c'est un désir déséquilibré qui s'inscrit de marbre comme le confirme la représentation de ces deux corps nus. Le refoulement de cette orientation sexuelle s'exprime dans sa peinture comme le précise Robin Chatelain :

Dalí s'est reclus dans une " chasteté " dont sa peinture porte la marque (la " fixation au stade du narcissisme ", l'identification au Moi idéal fait de la menace de castration une menace vitale de destruction du moi). Il se veut le simple spectateur d'un monde qu'il aimerait idéal, purgé de toute sexualité et de toute angoisse : un monde de mesure et de proportions⁴¹.

La particularité du lien affectif noué avec l'Andalou se manifeste à travers le prisme systématique d'un triangle amoureux qui désavantage ce dernier. Le désir sexuel de Salvador Dalí est assouvi en 1929 lorsqu'il tombe sous le charme de Gala, épouse de Paul Éluard conviés à séjourner avec d'autres membres du groupe surréaliste dans la maison familiale. La passion qu'il anime est telle qu'il lui offre la clé non seulement de son cœur en scellant leurs unions en 1934 mais son essence artistique en devenant sa muse, son tout. Le passage de la relation amoureuse des corps, de l'*eros* à la dimension intelligible qui concerne le champ de la *philia* platonicienne est également ébranlée par le propre artiste. Le trio initial constitué à Madrid devient un binôme qui relie Salvador Dalí à Luis Buñuel. La dissolution de cette amitié est officialisée lorsque Dalí rejoint l'Aragonais à Paris avec qui, il collabore à la réalisation du court-métrage *Un chien andalou*, dont le titre proposé par Luis Buñuel tourne

⁴¹ Robin Chatelain, « Psychose et création : l'exemple de Salvador Dalí », in *La Clinique lacanienne*, 2009, n. 15, p. 157.

en dérision le poète andalou selon Jocelyne Aubé-Bourligueux :

[...] une complicité étroite, jusqu'à la rupture définitive liée à la sortie du film *Un chien andalou* en 1929, dans lequel " Federico " s'était reconnu plus tard et senti ridiculisé sous les traits du jeune homme à la sexualité équivoque. De sorte que le trio ainsi initialement formé des trois comparses, devenus aussi inséparables que capables d'inventions fécondes communes en tout genre, verrait néanmoins arriver l'heure de sa propre désagrégation un peu avant le départ de " Federico " pour New York⁴².

C'est dans cette perspective que Ventura Pons nous projette à l'écran la phase d'élaboration du scénario du film en mettant en scène les deux hommes depuis la chambre de l'Aragonais qu'ils appliquent les valeurs surréalistes sans être encore intégrés au groupe : « Dali et moi, en travaillant sur le scénario d'*Un chien andalou*, nous pratiquions une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette⁴³. » Cette collaboration cinématographique présentée au Studio des Ursulines à Paris lui permet d'être « [...] entouré pour la première fois par un groupe de surréalistes⁴⁴ » les moindres recoins du courant surréaliste qui vont lui donner ses lettres de noblesse et le positionner en tant que figure incontournable de ce mouvement.



Figure 214. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2016, 01h 30 min 37 s.

À l'instar du lien profond constitué avec Federico García Lorca, le processus de sublimation engagé avec le réalisateur aragonais aboutit à une oeuvre décisive pour le reste de

⁴² Jocelyne Aubé-Bourligueux, « *L'Ode à Salvador Dalí* de Federico García Lorca (1926) : ou de la rencontre artistique de la poésie et de la peinture », *op. cit.*, p. 221.

⁴³ Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1986, p.127.

⁴⁴ Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Éditions La Table ronde, coll. « L'Imaginaire Gallimard », 1952, p. 251.

sa carrière. La production cinématographique élaborée conjointement permet au peintre catalan d'intégrer le mouvement surréaliste. Toutefois, le court-métrage réalisé avec Luis Buñuel marque un coup d'arrêt majeur dans la relation entretenue avec le poète andalou même si la correspondance nouée depuis 1929 se poursuit jusqu'à son assassinat en 1936. Ce rapport paradoxal est d'ailleurs souligné par Ventura Pons lorsque Anna Maria Dalí révèle à son amie la réaction théâtrale de son frère lors de l'annonce de la disparition du poète. L'extériorisation du chagrin sous la forme de sanglots laisse place à une célébration mortuaire qui renvoie à la culture andalouse en ayant recours à l'interjection espagnole employée dans l'univers de la tauromachie : « Intentó justificarse diciendo que era un término típicamente español, una palabra que se gritaba a los toreros después de una pasada brillante. Y que Lorca, obsesionado por la muerte, había consumado su destino » (44 min 35 s). L'hommage rendu est intimement lié à la figure martyre ensanglantée de Saint Sébastien. Le rapprochement du cinéaste et du peintre est tel qu'ils entreprennent une nouvelle collaboration cinématographique en réutilisant le même dispositif. L'écriture conjointe du scénario devait s'inscrire dans la même lignée en s'intitulant *La Bête andalouse* mais c'est le titre de *L'Âge d'or* qui est retenu. Néanmoins le lien intime établi est à l'image de l'effet de réel cinématographique fragmenté proposé, la relation amicale s'étiole à la manière de celle du poète andalou tel que le postule Luis Buñuel : « À ce moment-là, Dalí et moi avons mis un terme à notre amitié. Cela s'est passé précisément trois jours après le début de notre collaboration⁴⁵. » La rupture entre les deux artistes se reflète plus particulièrement dans le détachement de cette fiction par rapport à la première production : « Dans *Un chien andalou*, il n'y a pas de critique sociale ni de critique d'aucune sorte. Dans *L'Âge d'or*, oui. Il y a un parti pris d'attaque de ce que l'on pourrait appeler les idéaux de la bourgeoisie : famille, patrie et religion⁴⁶. » La rupture non seulement artistique mais amicale traduit le changement de perspective de la part du catalan : « *Le Chien andalou* était le film de l'adolescence et de la mort que j'allais enfoncer comme un poignard en plein cœur du Paris spirituel, élégant et cultivé⁴⁷. » Le rejet catégorique de tout contact postérieur avec Luis Buñuel est clairement assumé par le peintre catalan lorsqu'il part pour les États-Unis. La rupture est officialisée lorsqu'il émet une opposition aux demandes de cet ami comme l'illustre la réponse formulée

⁴⁵ Tomas Pérez Turrent, José De la Colina, *Conversations avec Luis Buñuel*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, coll. « Ateliers », 1993, p. 36.

⁴⁶ Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit., p. 39.

⁴⁷ Pontus Hulten, Julien Green, Daniel Abadie, *Salvador Dalí Rétrospective. 1920-1980*, Paris Musée National d'Art moderne, 1980, p. 25.

au questionnement d'Anna Maria sur l'état de sa relation : « Le tengo muy cabreado. Se atrevió a pedirme dinero y, como podéis comprender. Pues no. Se acabó. » (01 h 58 min 06 s). Ventura Pons nous dépeint cette scène de rupture telle qu'elle se serait produite selon les propos du fils du réalisateur :

Mon père qui s'était mis au service du gouvernement républicain en 1938 avait été envoyé à Hollywood comme *technical adviser* pour deux films qui devaient être faits sur la République espagnole. Mais, avec l'arrivée des franquistes au pouvoir, on s'est retrouvés bloqués aux États-Unis. On vivait dans un studio dans le *upper side* (60th Street), le même quartier que Calder, un de ces appartements d'où le lit sort d'un placard ; mon frère et moi, nous dormions par terre. À cette époque, ma mère avait une seule robe. Le soir elle la lavait, elle la mettait sur un radiateur, ça séchait, elle la remettait le lendemain... UNE robe, c'était une période très dure. Tous les mois, il fallait payer un loyer de cinquante dollars. Or, mon père s'est retrouvé sans argent... Il a demandé à Dalí qui vivait alors à l'hôtel St-Moritz de lui prêter cinquante dollars et il lui a expliqué : « Je vais travailler au musée d'Art moderne, dans deux semaines je te rends l'argent ». Dalí lui a répondu par courrier : « On ne prête pas d'argent aux amis.... » C'est vrai que mon père disait souvent « on ne prête pas d'argent aux amis, on leur en donne »⁴⁸.

Au-delà de l'éloignement, la dislocation du lien amical est emplie de haine comme en témoigne la condamnation ferme du peintre à l'encontre du réalisateur en dénonçant sa position politique ce qui lui vaut l'exil au Mexique :

Dalí a publié son ouvrage *La Vie secrète de Salvador Dalí* (1942), livre dans lequel il dit que mon père est athée et communiste. Imaginez les problèmes dans le contexte politique américain de l'époque ! Mon père a dû démissionner de son poste⁴⁹.

La désacralisation du lien amical est spécifiquement révélée par Ventura Pons en s'attachant à dépeindre non seulement la fracture affective opérée avec Federico García Lorca mais celle engagée avec le cinéaste. À la différence du lien noué avec l'auteur andalou avec qui il expérimente la perspective amoureuse platonicienne avant de mettre de la distance amicale, l'amitié entretenue avec Luis Buñuel est secouée par l'attitude du peintre qui se refuse à faire preuve de bienveillance envers l'ami en détresse. Le refus d'assistance à l'encontre non seulement d'autrui mais de cet autre prétendument être son alter-ego témoigne du détachement du Catalan pour l'amitié vertueuse au profit du plaisir éprouvé lors de la conception du scénario en laissant s'exprimer sur le papier puis l'écran ses fantasmes érotiques les plus pénétrants jumelée à une conception amicale intéressée car ce film lui ouvre les portes du groupe surréaliste. En se focalisant sur cette figure artistique catalane, Ventura Pons met en lumière l'aporie de cette marque d'affection. La fragilité du lien amical est

⁴⁸ Denis Pra, « Juan-Luis Buñuel : Souvenirs d'une carrière de réalisateur et d'assistant réalisateur auprès d'Orson Welles, Hugo Butler, Louis Malle, Jacques Doniol-Valcroze et Luis Buñuel », in Stéphane Natan, Cristina Campos Fuentes, *L'Érudit franco-espagnol An Electronic Journal of French and Hispanic Literatures*, vol. 5, 2014, pp. 79-80.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

examinée en profondeur à travers cette figure marquante du panorama artistique catalan. Le caractère paradoxal du rapport amical ne concerne pas uniquement des individus qui présentent un âge voisin.

La redéfinition permanente des frontières affectives est particulièrement interrogée dans *El Virus de la por* qui met en lumière l'entretien du caractère paradoxal du référent amical à travers son usage par les réseaux sociaux et plus particulièrement, de la plateforme Facebook. Le devenir amical est conçu comme un dispositif permettant de relier plusieurs individus identifiés comme « amis » en cultivant la dimension protéiforme de cette affection. La potentialité du vivier affectif est poussée dans sa dimension quantitative comme en témoigne la possibilité de regrouper plusieurs individus. La mise en relation « affective » résulte d'un intérêt commun fondée sur la construction d'une proximité intéressée. La suspicion d'un acte pédophile lors d'un cours de natation de la part d'un maître-nageur est relayée rapidement aux parents des élèves concernés par l'intermédiaire de ce dispositif. Relié à un groupe commun, tous les membres de la communauté sont alertés du problème ce qui amène le père de l'un d'entre eux à passer d'une réaction virtuelle à concrète en manifestant ses angoisses auprès de la directrice de l'établissement, Anna. C'est en se servant de la formulation amicale en le vidant de son essence vertueuse au profit des autres manifestations éphémères selon l'idée aristotélicienne que ces derniers apprennent cette nouvelle. Au-delà de la qualité de l'information transmise entre fait avéré et rumeur, le cinéaste porte son attention sur la pratique quotidienne de l'amitié. La facilité d'établir cette connexion « amicale » n'est pas pour autant synonyme d'une entente durable au sens aristotélicien :

[...] ceux qui s'engagent rapidement dans les liens d'une amitié réciproque ont assurément la volonté d'être amis, mais ils ne le sont pas en réalité, à moins qu'ils ne soient aussi dignes d'être aimés l'un et l'autre, et qu'ils aient connaissance de leurs sentiments : car si la volonté de contracter une amitié est prompte, l'amitié ne l'est pas⁵⁰.

Ce service participe d'une redéfinition des contours de la liaison affective en privilégiant une conception amicale paradoxale concernant l'usage de la donnée temporelle. L'utilisation par les nouvelles technologies du référent amical modifie considérablement le rapport à l'autre en mettant en tension le lien affectif sous l'angle de la virtualité ce que Kelly Cadec et Serge Proulx établissent sous le paradigme défini comme

Les itérations entre les mondes “ hors ligne ” et “ en ligne ” [...] des “ va-et-vient ”, c'est-à-dire des éléments qui voyagent de la vie hors ligne à la plateforme numérique et inversement. Ces va-et-vient prennent des formes multiples. Il est possible que ce soit des

⁵⁰ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livre VIII, *op. cit.*, p. 175.

conversations hors ligne lancées par des articles ou des informations lus préalablement sur la plateforme⁵¹.

La demande et l'ajout sur cette plateforme virtuelle s'inscrivent dans une logique d'aboutissement du lien physique : « [...] une continuité explicable, notamment par l'imbrication de la plateforme Facebook dans le quotidien des usagers et la présence d'acteurs du monde hors ligne⁵². » L'amitié virtuelle participe d'une construction imagée de la relation en inscrivant le lien amical dans la sphère sociale ce qui en effrite profondément sa valeur. La priorité donnée à l'utilité sociale au détriment de la dimension proprement affective est particulièrement soulevée par Erving Goffman en le définissant à travers le concept de « [...] "figuration ("face work") j'entends désigner tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent perdre la face à personne (y compris elle-même)⁵³. » D'autre part, la construction amicale superficielle proposée repousse les limites de la dimension vertueuse fondée sur la durabilité en cultivant l'idée d'une conservation d'un lien affectif ancien en offrant la possibilité de « retrouver » des amis, des anciennes connaissances. La confusion du temps passé et de la durabilité est d'autant plus entretenue par le dispositif de communication instantanée.

3. Le désir amoureux en crise

Si nous nous attachons aux relations amoureuses, il convient de remarquer que l'approche cinématographique présentée se détourne d'une image harmonieuse du désir charnel qui relie les corps. C'est par une représentation défectueuse de la dimension érotique dépeinte dans *Carícies* qu'il convient de s'interroger d'après Monique Dupré La Tour : « En temps de crise, il devient nécessaire d'en saisir les différentes composantes⁵⁴. » C'est en se focalisant sur des situations troublantes qui exposent le sujet à ses propres perturbations internes que le cinéaste se met à distance d'une perception idéalisée de la forme érotique.

L'évocation d'une expérience érotique instable apparaît précisément à travers la relation établie entre « Dona Gran » et « Dona Vella » dans *Carícies*. La représentation d'une expression sensible limitée s'éloigne de la conception mythique de l'*eros* en rapprochant deux corps féminins éprouvés tant physiquement que psychiquement. Cette vulnérabilité sous-

⁵¹ Kelly Cadec, Serge Proulx, « Les Représentations de l'amitié sur Facebook. Un continuum hors ligne/en ligne », in *Communication*, vol. 33, 2015, p.4.

⁵² *Ibid.*, p.3.

⁵³ Erving Goffman, *Les Rites d'interaction* (trad. Alain Kihm), Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 15.

⁵⁴ Monique Dupré La Tour, *Les Crises du couple. Leur Fonction et leur dépassement*, op. cit., p. 35.

jacente se manifeste non seulement sur ces chairs vieilles mais est confirmée métaphoriquement à travers les substances organiques ingérées comme en témoigne la consommation d'un flan à la fin du repas dans la maison de retraite par « Dona Gran ». Plongée dans une passivité constante, la danse se révèle être une issue salvatrice en incitant un rapport dynamique. Au-delà de la simple activité physique, ce moyen d'expression corporelle se transforme en épée de Damoclès en provoquant l'ouverture de la boîte de pandore refoulée. En réveillant des blessures psychiques enfouies, « Dona Gran » révèle la souffrance de sa grossesse survenue suite à un jeu de séduction entrepris au cours d'une danse. Le refus de la maternité a laissé des traces indélébiles dans la relation nouée avec sa fille qui se trouve parsemée de violence révélée par l'énonciation d'un discours injurieux : « ¡ Estupida niña ! » (15 min 50 s). Cet aveu modifie le rapport amical noué avec « Dona Vella » en le doublant d'une dimension érotique. Cette évolution se manifeste corporellement par le jeu de séduction réalisé par cette cendrillon chaussée d'une pantoufle en tissu qui, par l'intermédiaire d'un plan détaillé la dépose sur les pieds nus de sa partenaire. Le rapprochement physique établi avec cette extrémité trouve une correspondance avec une partie corporelle supérieure lorsque les deux femmes s'embrassent. L'intensité érotique annoncée lors de la pratique de la danse dans le salon de la résidence se trouve brisée à travers le comportement adopté par chacune des deux partenaires. En se saisissant de ce jeu d'apparences, elles renversent le processus de codifications sur lequel s'organise cette pratique pour affirmer leurs singularités. Elles adoptent des mouvements contraires à l'ensemble des couples de retraités qui suivent méticuleusement le rythme d'une valse. Dans cette perspective, les deux danseuses n'usent pas du pouvoir hypnotisant de la danse mais de la dimension métaphorique que le terme suppose selon Goffman en le définissant comme le vivier : « [...] d'actions symboliques, elles relèvent plus du cadre de la danse que d'autres cadres⁵⁵. » Malgré le mouvement de protestation engagé, elles se laissent emporter dans leurs traumatismes. La recherche d'un plaisir personnel au détriment d'autrui ébranle la conception englobante de l'érotisme puisque « Dona Gran » est sensible au rock and roll tandis que sa voisine de chambre préfère le tango. L'investissement relatif n'engendre pas le réconfort espéré en faisant apparaître un binôme disharmonieux par l'intermédiaire d'une captation fragmentée de ces deux chairs, amplifiée par une musique intradiégétique aux tonalités rock pour « Dona Gran » et de tango pour « Dona Vella ». C'est par une succession de premiers plans sur ces corps dansants qu'une unité est portée à l'écran.

⁵⁵ Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, op. cit., p. 561.

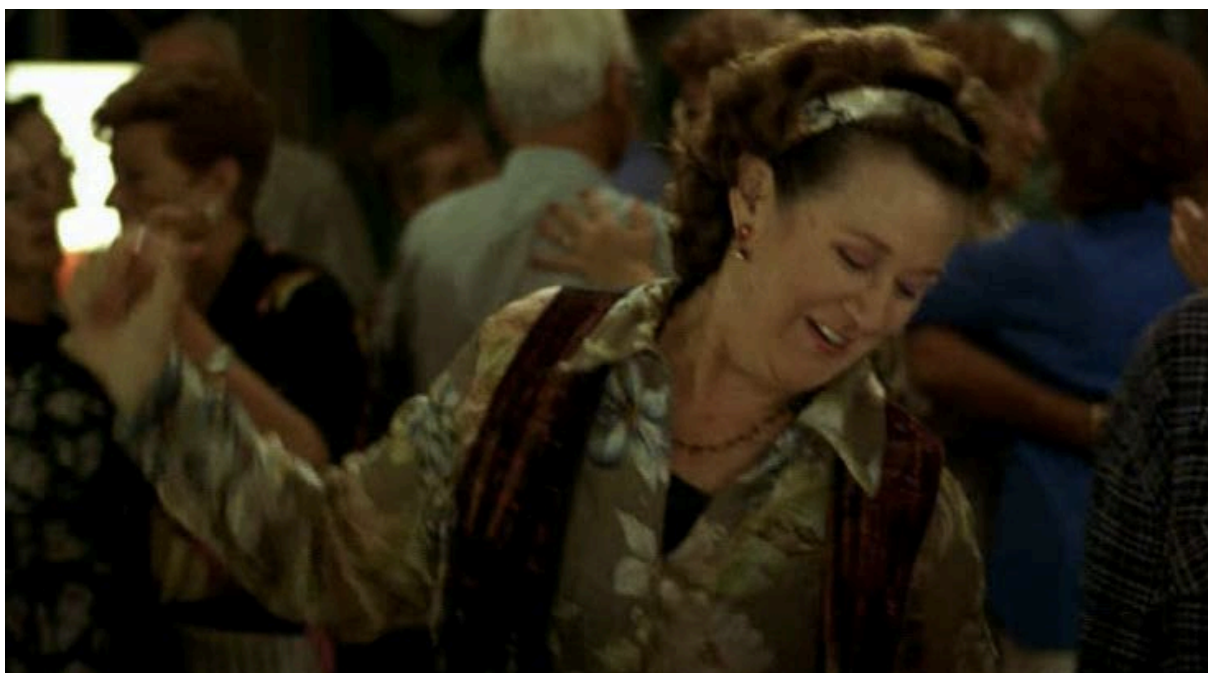


Figure 215 Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 20 min 35 s.

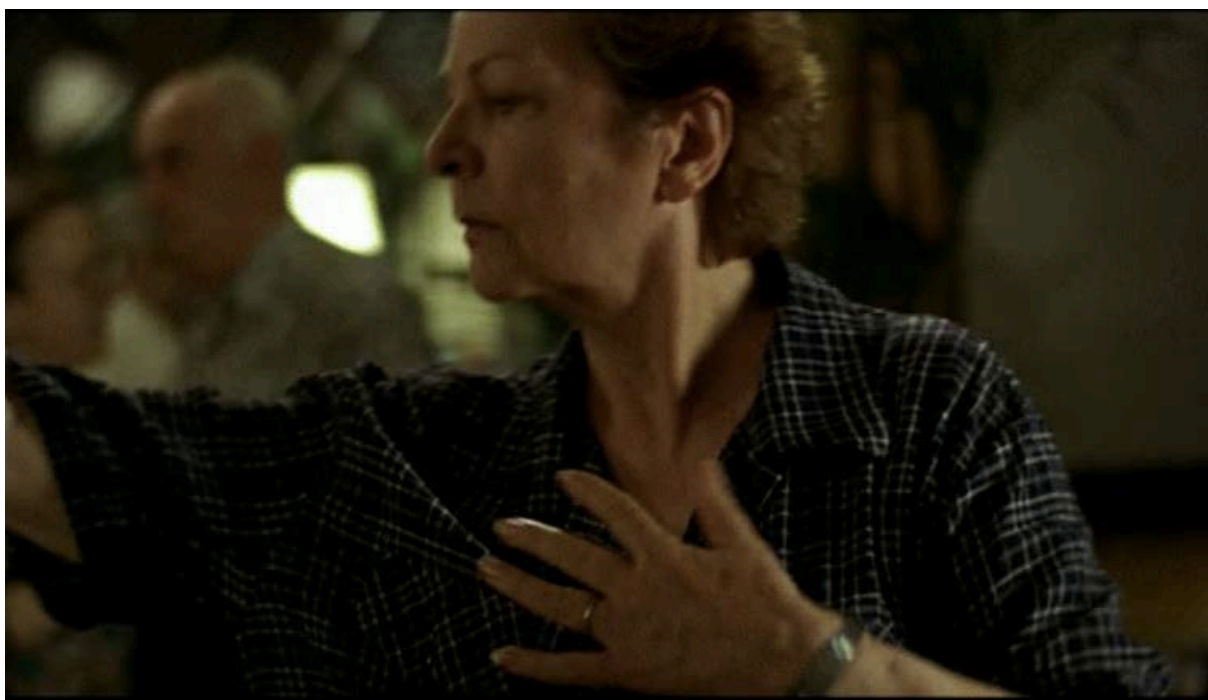


Figure 216. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 20 min 42 s.

Ce déséquilibre révèle les blessures amoureuses des deux danseuses à l'origine d'un vide existentiel. Cette stimulation affective fait revenir à la surface aussi bien le souvenir de la relation amoureuse de « Dona Gran » que celle tissée entre « Dona Vella » et la femme de son frère à l'origine de sa solitude. Livrées à elles-mêmes, toutes deux activent leurs systèmes de défense comme en témoigne la stratégie déployée par « Dona Gran ». En position de vulnérabilité, elle procède au refoulement de cette tension en ne se souvenant plus de

l'identité de sa partenaire. Ce manque de reconnaissance effectuée de façon répétée et agressive : « ¿Qué dices ? ¿ Qué dices qué ? Perdona yo de ti no me acuerdo » (22 min 31 s) replonge « Dona Gran » dans son mal existentiel comme le confirme par un premier plan ses yeux larmoyants. Par ce dispositif, Ventura Pons désacralise la fonction érotique en le faisant apparaître comme un simple flirt ce qui révèle les limites de ce champ affectif.

La perception d'une relation charnelle déséquilibrée se remarque dans les déplacements contraires effectués par « Home Gran » et « Noi » dans *Carícies*. Par un travelling horizontal allant de gauche à droite, le jeune homme en se rendant chez à lui à pied emprunte un chemin inverse par rapport à son amant qui arrive en voiture.



Figure 217. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 01 h 01 min 42 s.

Ces déplacements contraires concourent à insister sur la clandestinité de cette relation. À la vue de son compagnon, il décide de l'attendre mais ce dernier s'y oppose comme le souligne un gros plan sur son visage, son regard tiré pour faire ressortir son désaccord. La dissimulation de cette liaison est renforcée auditivement puisque la musique sensuelle du début de la séquence s'évanouit progressivement au profit du silence ce qui s'éloigne d'une construction idéalisée de cette puissance affective. L'expression d'un plaisir partiel est intensifiée par la frustration obtenue avant même le début de la copulation lorsque « Noi » ne parvient pas à satisfaire la demande de son partenaire : « ¡ Ponme whisky ! » (01 h 03 min 01 s). Cette insatisfaction confronte le jeune homme à ses propres troubles qui tente de les résorber en fumant une cigarette. Le déséquilibre du rapport engagé est confirmé par

l'incommunication des deux individus comme en témoigne la réponse formulée par le jeune homme à l'interrogation directe formulée par son partenaire : « ¿ Qué tienes ? » (01 h 03 min 45 s). La réponse donnée par « Noi » en exposant son état émotionnel : « Estoy nervioso » (01 h 03 min 46 s) est brisée par la reformulation de la question par l'ajout d'un complément circonstanciel de but qui insiste sur la négation du corps masculin au profit du bien-être personnel : « ¿ Qué tienes para beber ? » (01 h 03 min 47 s). La boisson alcoolisée est substituée par un liquide incolore propice à la vie, l'eau ce qui matérialise le décalage opéré entre la recherche d'une expérience sensorielle fragmentée tant de la part de « Home Gran » que du jeune garçon. La représentation d'une approche érotique limitée mutuelle se reflète dans l'obsession permanente de « Noi » à dissimuler son désir sexuel en procédant à la fermeture de toutes les fenêtres de son appartement à l'image de la tortue accrochée sur le mur de la pièce centrale. La volonté d'évoluer dans un lieu clos annonce implicitement le plaisir solitaire attendu qui passe par la négation mutuelle des corps. La volonté d'une relation fragmentée est intensifiée par le refus du jeune homme de connaître l'âge de son partenaire. Malgré son opposition, « Home Gran » le révèle à plusieurs reprises ce qui suscite son dégoût : « Me agobia. » (01 h 03 min 01 s). En créant ce malaise flagrant, l'éradication recherchée de la libido vise à prendre possession de ce corps juvénile. L'accomplissement d'un désir se révélant partiel est d'autant plus souligné par la réinterprétation de l'image mythique érotique. C'est par ce procédé que le cinéaste donne à voir les limites de l'*eros*. L'ombre planante du corps féminin castrateur fait écho non seulement à la dissimulation de cette relation tant de la part de « Home Gran » à sa femme que de « Noi » à sa mère :

Éros fugitif et Psyché exilée sont dans la fougue juvénile mais ne sont pas affranchis. Ils continuent de subir l'autorité et la jalousie farouche de la déesse de l'Amour (amère-mère) : Aphrodite est fille d'Ouranos dont les organes sexuels tranchés par Cronos ont fécondé la mer et lui ont donné naissance dans l'écume des vagues. Elle préside à tous les sortilèges et tromperies de la séduction⁵⁶.

L'écho au mythe d'*eros* s'exprime particulièrement si nous nous focalisons sur l'expérience tumultueuse de « Noi » provoquée par sa sœur en affichant son homosexualité devant sa mère : « lo ha dicho delante de ella como las otras veces y al decirlo me mira » (01 h 04 min 05 s) ce qui n'est pas sans rappeler la situation éprouvée par Psyché :

Psyché vit dans un monde de rêve, de richesse, d'éclat, de sensations mais sans présence identifiable, sans visage et sans parole. Gagnée par l'ennui puis par la jalousie de ses sœurs qui vont éveiller son angoisse, une nuit à la faveur d'une lampe à huile elle dévoile Éros,

⁵⁶ Jean-Pierre Martineau, Yves Morhain, « L'Initiation amoureuse de Psyché : du subjugal au conjugal », in *Le Divan familial* 2005, n. 15, p. 208.

mais en laissant tomber une goutte d'huile le brûle et le réveille et ainsi le perd⁵⁷.

La fragilité de ce rapport est d'autant plus manifeste que la mère de « Noi » détient de l'huile qu'elle ne va pas offrir aussi bien explicitement au cours du dîner qu'elle effectue avec son fils qu'implicitement à travers l'expression d'une tendresse. La désacralisation de la forme érotique est intensifiée par la prise de contrôle réalisé par « Home Gran » sur le jeune homme en de lui exigeant une fellation. En ce sens, la fonctionnalité communicationnelle est délaissée au profit d'une autre fonctionnalité buccale comme le demande le vieil homme en employant un niveau de langue familier : « ¿ Chupámela quieres ? » (01 h 05 min 33 s). Les instructions données comme le révèle l'emploi de phrases courtes et du mode impératif : « ¡ La boca ! ¡ Venga, dáte prisa ! ¡ La mano ! » (01 h 06 min 12 s) témoignent du processus de déshumanisation. L'intensification du plaisir personnel de « Home Gran » est accentuée par le resserrement du lien entre *éros* et érotisme se révèle à travers l'utilisation concrète de la psyché. Cet objet contribue non seulement à renvoyer l'image de l'acte érotique ce qui intensifie le plaisir mais il révèle l'intention même de « Home Gran ». Il est le seul qui accède à ce double plaisir de la chair en mobilisant l'ensemble de son activité sensorielle au détriment du jeune homme qui épouse ses moindres désirs en étant soumis à sa volonté. Cet assujettissement se reflète particulièrement dans la position adoptée par « Noi » qui est de dos et ne peut partager cette expérience sensorielle ressentie par son partenaire. Malgré le rapprochement corporel, c'est une communication superficielle qui est portée à l'écran. Dans ce sillage, le cinéaste se détourne du mythe initial en réunissant deux corps éprouvés qui ne parviennent pas à sublimer la relation à l'image de la représentation érotique idéalisée :

Le mythe "Éros et Psyché" peut être considéré comme le récit anasémique de l'affranchissement de l'amour infantile captif de la mère (premier prototype de l'amour). L'amour se réalise humainement par la transformation progressive et conflictuelle du couple des amants furtifs en une union conjugale inscrite dans l'espace symboliquement ordonné de la famille (en respectant la différenciation des générations) et dans la durée (en survivant aux changements imposés à la beauté ainsi qu'aux modalités de l'amour). Il s'agit d'une union capable de contenir les retours œdipiens réactivés par le couple et de s'en délier : un amour qui n'est plus un de ces prototypes de la "psychose normale" fondée sur l'idéalisation, le clivage et le déni, ni l'amour "subjugal" soumis à l'emprise d'Aphrodite, jalouse en tant que mère et en tant que femme, de la grosseur et de la beauté juvénile de Psyché, ni l'amour évasion du groupe familial, fuite du groupe, mais qui se consumerait en fusion, en sacrifice à la domination sensuelle ou à la domination de la pensée. Le mythe traduit le passage du subjugal au conjugal⁵⁸.

La dimension érotique portée à l'écran se détourne de son sens mythique en ne permettant pas l'effet libérateur espéré. La permanence dans une inscription infantile est sous-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 208-209.

entendue par l'effet miroir élaboré par « Home Gran » ce qui renvoie directement à l'auto-érotisme freudien : « Le moi est avant tout corporel⁵⁹. »



Figure 218. Ventura Pons, *Caricias*, 01 h 08 min 48 s.

Le stade du miroir joue un rôle fondamental dans l'évolution du sujet tel que le confirme la pensée lacanienne : « [...] la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet⁶⁰. » C'est par ce mécanisme visuel qu'il réveille son organisme usé « ¡ Estoy vivo ! (01 h 09 min 05 s) » ce qui renvoie à l'approche sensible de Maurice Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* (1960) à propos du miroir : « Toute technique est “ technique du corps”. Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair. Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble⁶¹. » Ce procédé qui renvoie au stade infantin révèle non seulement les failles du corps adulte qui n'est pas encore parvenu à s'émanciper mais cette confrontation à soi-même insiste, fait ressortir l'idée que le sujet guidé par la satisfaction libidinale ne peut pas pour autant faire table rase de son passé. C'est en ce sens qu'il intègre dans son champ affectif, ce corps supplémentaire constitué désormais de

⁵⁹ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* (trad. André Bourguignon), Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », (1923) 1981, p. 238.

⁶⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 94.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », (1960) 1964, p. 33.

quatre individus « los cuarto solos » (01 h 10 min 05 s). Bien plus qu'une contemplation narcissique de son image, le jeu érotique introduit par le miroir ne lui permet de se libérer que partiellement du carcan affectif dans lequel il est assujéti en étant encerclé de trois chairs en quête d'affectivité : « ¡ Vosotros tres ! » (01 h 10 min 05 s). Dans cette perspective, le réalisateur catalan se met à distance du pouvoir libérateur exercée par la dimension érotique dans son sens le plus profond.

La remise en question de l'amour passionnel est explorée en profondeur à travers le contact noué entre David Vila et son professeur de littérature Jaume Clarà dans *Amic/ Amat*. Le désir d'aimer ne se borne pas uniquement au fondement antique de la *philia* tel que le met en évidence le cinéaste en portant son attention sur l'impact de la dimension érotique comme point de liaison entre les corps. La mise en scène proposée se détourne d'une image strictement pulsionnelle en mettant en évidence la puissance amoureuse érotique. Cette distinction fait écho à ce que Platon définit dans *Le Banquet* en distinguant par le biais du personnage de Pausanias un amour éphémère proprement charnel à une forme durable et spirituelle. La complexité de ce rapport affectif se remarque particulièrement dans cette fiction. Le professeur plus âgé est désacralisé puisque la recherche du plaisir charnel l'éloigne de toute marque de sagesse et de raison :

[...] c'est l'amour qui règne parmi les gens du commun. Ils aiment sans choix, non moins les femmes que les jeunes gens, plutôt le corps que l'âme, ils n'aspirent qu'à la jouissance ; pourvu qu'ils y parviennent, peu leur importe par quels moyens⁶².

Dans cette perspective, il n'hésite pas à faire appel à de jeunes prostitués pour satisfaire son désir et plus particulièrement sans le savoir de l'un de ses étudiants pour qui il a une attirance sexuelle. Cette relation nouée remet en question le modèle antique qui unit traditionnellement l'élève et le maître, c'est-à-dire l'éraсте et l'éromène car elle est fondée sur une ambigüité. Cette attraction n'est non seulement inégalitaire mais elle apparaît à travers le prisme de la donnée marchande ce qui désacralise cette union selon Andrés Lema-Hincapié :

No se trata ahora de un Sócrates que nunca satisface los avances de un Alcibiades insistente. Ahora el " Sócrates " de Pons-un Sócrates enamorado- es quien con insistencia quiere seducir a un Alcibiades humillante, violento, grosero y orgulloso⁶³.

Bien que Ventura Pons se nourrisse de la considération platonicienne de l'amour, il ne se limite pas à cette stricte opposition. Contrairement au principe antique, le cinéaste opte non

⁶² Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, p. 8.

⁶³ Andrés Lema-Hincapié, « Eros como evento crítico : *Amic/Amat* (1998) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, *op. cit.*, p. 58.

seulement pour une érotisation des corps mais fait de la consommation charnelle, l'étape décisive pour la prise de conscience critique du sujet ce qui concourt à son émancipation. La dimension érotique ne contribue pas à la fusion des deux chairs mais à l'essor d'un questionnement ontologique selon Joan Ramon Resina :

En *Amic/ Amat* el placer sexual es la llave de la libertad para cada uno de los personajes, a la vez que abre un espacio de violencia y de humiliación aparentemente inexpiables. La salvación es posible, sin embargo por medio de la disolución erótica, esto es, por la entrega del yo a un objeto heterónimo a través de un eros homosexual [...] el profesor debe convencer al estudiante para que adopte valores opuestos a los que él mismo observó en el pasado y pague a deuda reproductiva contraída por él⁶⁴.

Le passage de la dimension érotique à la *philia* pour permettre l'accès à la connaissance est perturbé par le jeune étudiant. À la différence du schéma traditionnel, ce dernier s'oppose à la semence intellectuelle de son mentor atteint d'une maladie en phase terminale qui l'a choisi pour conserver son essai portant sur *Le livre de l'ami et de l'aimée* du philosophe majorquin Ramón Llull qui avoue sa dévotion pour la puissance divine en effaçant l'ultime trace de cette production. Par cet acte, la construction platonicienne est bouleversée en n'aboutissant pas à la *philia*. La mise à distance par rapport au modèle antique se remarque dans les conditions d'émergence de ce rapport affectif. Le cinéaste insiste sur l'importance de la dimension sensible du corps qui ne peut être instituée dans une logique. Malgré la volonté du professeur, ce désir reste en suspens dans la mesure où il ne peut éclore sans un consentement mutuel. La liberté octroyée se remarque lors de la séquence finale qui s'achève sur une structure ouverte. Même si le jeune homme a effacé la donnée matérielle, il a été inhibé de cette connaissance par son professeur comme le met en évidence la bande sonore : « [...] el ensayo del maestro invade la memoria del estudiante y lo obliga a apostar por la vida de su hijo aún no nacido, y que nadie sabe con certeza si nacerá⁶⁵. » La désacralisation du rapport amoureux est d'autant plus amplifiée par la mise à distance par rapport à l'intertexte « [...] *resemantiza* los términos amigo y amado » qui renvoie à un éloge mystique dans la mesure où Jaume Clarà qui incarne le rôle de l'amigo, avoue son amour pour David Vila, l'amante mais à la différence du philosophe, il ne parvient pas à être comblé. Cette attente traduit métaphoriquement la rupture opérée avec le modèle canonique érotique en insistant sur la puissance de l'agir comme moteur de l'amour ce qui reprend l'approche critique du sociologue Georg Simmel : « Platon, lui, a vu dans l'amour une force vitale, et compris

⁶⁴ Joan Ramon Resina, « La Herencia de los bárbaros », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 30.

⁶⁵ Andrés Lema-Hincapié, « Eros como evento crítico : *Amic/Amat* (1998) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., p. 58.

qu'une voie de la connaissance devrait donc passer à travers lui pour mener aux ultimes puissances idéales et métaphysiques⁶⁶. » Le détachement par rapport à la perspective platonicienne se remarque à travers la revendication d'une individualité. Au principe d'ensemble avancé par la tradition antique, le réalisateur catalan insiste sur l'importance conférée à la revendication d'un positionnement critique de la part du sujet au nom de sa liberté. La mise à distance par rapport au schéma traditionnel grec de l'*eros* pédagogique se manifeste également dans *Food of love* à travers la relation nouée entre Paul et son mentor Richard Kennington. La fragilisation du rapport est inversée dans cette fiction dans la mesure où le désir du jeune pianiste incarne la figure d'Alcibiade en éprouvant de l'attirance pour son mentor. Après avoir succombé à la passion charnelle, le processus de sublimation recherché par le jeune homme au contact de l'artiste reconnu s'avère corrosif ce qui souligne le décalage opéré entre la réalité projetée et celle idéalisée. Malgré la mise en garde de l'enseignante Madame Novotna, le rapport sexuel l'a mené à sa perte. Dupé par les apparences, il a livré sa vitalité à ce corps mortifère qui s'est joué de sa bienveillance pour servir son propre désir affectif. Cette énergie débordante a été consumée tel que le met en évidence le cinéaste au cours de la séquence érotique où nous découvrons les deux chairs nues. La déconstruction de la passion amoureuse érotique antique se manifeste à travers une mise en scène qui projette le simulacre de l'erotisme pédagogique :

Ce serait une aubaine, Agathon, si le savoir était de nature à couler du plus plein vers le plus vide pour peu que nous nous touchions les uns les autres [...] considère l'éducation comme la transmission du savoir ou de la vertu qui passe d'un récipient plein, le maître, vers un récipient vide ou moins rempli, le disciple, par l'intermédiaire d'un contact physique, simple toucher ou pénétration phallique et éjaculation dans l'union sexuelle⁶⁷.

Avant de dévorer sa proie, Richard entame le traditionnel jeu de séduction en proposant un verre à la victime. Cette inhibition du corps atteint son paroxysme par l'intermédiaire d'une paralysie corporelle orchestrée par les caresses effectuées. Par ce dispositif, Richard devient le Maître de la partition érotique en usant du simulacre de la bienveillance par le biais de ce contact corporel. L'acte de dévoration est explicitement mis en évidence à travers la scène du glaçon. Richard positionné sur Paul lui dépose lentement sur la peau un glaçon jusqu'au bas des reins. Le jeu exercé par les variations de température contribue à activer le désir sexuel. Ventura Pons représente alors la pratique sexuelle comme un dialogue incessant entre douleur et plaisir comme le souligne l'effet du glaçon froid sur le

⁶⁶ Georg Simmel, *Philosophie de l'amour*, op. cit., p. 192.

⁶⁷ Platon, *Le Banquet*, op. cit., p. 98.

corps en pleine ébullition. L'accomplissement de l'acte charnel conduirait à l'éclosion de la *philia*. Mais le schéma canonique est ébranlé par le mentor qui se refuse à transmettre son savoir comme en témoigne son opposition à maintenir une relation avec le jeune homme. Tout comme dans *Amic/ amat*, le réalisateur catalan nous révèle le caractère paradoxal de la relation érotique charnelle et intellectuelle ce qui insiste sur l'importance d'une affection mutuelle.

La dislocation du lien affectif ne se borne pas exclusivement aux rapports amoureux comme en résulte l'intérêt porté sur la notion d'amitié. L'idée d'une proximité naturelle nouée avec autrui est questionnée par le cinéaste en faisant ressortir la fragilité de ce ressort affectif tant au niveau intergénérationnel qu'intragénérationnel.

II. De l'incommunication à la solitude dévorante

L'importance conférée au dévoilement des troubles de la matière amène le cinéaste à se détacher d'une image lisse et uniforme de la plastique corporelle au profit d'une représentation d'une chair monstrueuse, déformée par rapport au schéma canonique. Le refus de cultiver dans son jardin intime, le principe d'amitié se reflète dans le contact établi avec autrui. De l'attachement bienveillant attendu le cinéaste met en scène des corps agressifs affectés ce qui renverse l'association préétablie entre l'amour et le bonheur. Confrontée à des relations volcaniques, la chair ne parvient pas à fusionner en un « nous ». L'échec de communication l'amène à se retrancher sur lui-même ce qui est à l'origine de sa perte.

1. Un danger permanent...

L'exposition d'une chair isolée qui témoigne du dysfonctionnement entre le schéma dominant et la situation éprouvée apparaît explicitement dès le générique de *Carícies*. Cette ambiguïté apparaît dans le traitement de l'image et du son. Le rythme visuel intense entre en contradiction avec la musique lente de la séquence. La discordance apparaît également à travers la donnée temporelle qui est matérialisée à travers un plan détaillé sur l'emblématique horloge rotative de l'immeuble de la banque basque Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA) située sur la Place de Catalogne. Le ton dissonant apparaît dans la mise en place d'un rapport de force dans la captation du mouvement. Le cadran tourne sur lui-même en

adoptant un sens anti-trigonométrique alors que le temps s'écoule en suivant le sens contraire. A l'image de cette forme circulaire, l'existence corporelle est enfermée dans une forme concentrique dont elle ne peut échapper. La dernière transition du long-métrage permettant le changement d'espace insiste sur cet état de crise général vécu par le corps. D'un point de vue cinématographique, Ventura Pons reproduit la scène du prologue en inversant le sens de lecture. Il avance à reculons afin de mettre en évidence l'enfermement de la chair sur elle-même. La matérialisation de cette locution verbale reflète l'enjeu de la représentation. Ce mouvement traduit en apparence une forme de rétrogradation qui semble tendre vers l'immobilisme plutôt qu'à la progression. Par ce mécanisme, la chair est détachée de toute structure formée et fermée peut alors s'épanouir pleinement. En ce sens, la marque d'affection tant attendue peut se produire. Le caractère de cet apaisement est d'autant plus insolite qu'il va se réaliser entre deux personnes « étrangères » ne présentant aucune relation préalable pouvant expliquer de façon raisonnée ce geste comme le reconnaît le cinéaste : « Es una película que habla en negativo de aquello que es absolutamente positivo : el amor⁶⁸. » Le travail sur le dispositif sonore se poursuit également dans le reste de l'œuvre de manière singulière pour souligner l'incommunication des personnages comme nous le confirme Phyllis Zatlin en l'identifiant non seulement dans ce long-métrage mais dans *Actrius* : « [...] “lack of communication” is ultimately one of the leitmotifs in both⁶⁹. » Le cinéaste impose ce rythme en faisant alterner des transitions musicales agressives avec des échanges verbaux violents révélateurs de leurs incapacités à s'écouter. Chaque séquence présente un corps en décomposition enfermé sur lui-même ce qui n'est pas sans rappeler la forme circulaire :

La perpétuation de ces attentes tournant en rond peut renvoyer à la circularité fermée de la répétition entraînée par sa compulsion à toujours se réitérer. Ainsi se dessine la piste traumatique qui n'est pas dénuée de sens si l'on songe à l'impact que produit l'effraction douloureuse au sein de la corporéité⁷⁰.

La conséquence la plus révélatrice de cette dysharmonie apparaît à travers le développement exponentiel de l'isolement de l'individu. Le syndrome de la solitude devient un mal qui ébranle nombre de sujets en ne se bornant ni à un genre ni à un âge précis qui se heurte à l'essence de l'être humain ne pouvant vivre sans l'autre. En quête de sécurité ontologique, la présence d'autrui joue un rôle fondamental pour combler le vide existentiel

⁶⁸ Anabel Campo, *Ventura Pons. La Mirada libre, op.cit*, p.146.

⁶⁹ Phyllis Zatlin, « From stage to screen. The Adaptations of Ventura Pons », in *Contemporary film review* 17, n. 3, p. 242.

⁷⁰ Gérard Reynier fait référence au « monde qui se rétrécit au trou étroit de la molaire », citation du poète Wilhelm Busch par Freud, *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, (1914) 1969, Gérard Reynier, « Le hors-temps de la douleur chronique », in *Topique*, vol. 112, n. 3, 2010, p.101.

qui parcourt constamment la chair. Contrairement aux apparences, le contact physique avec autrui, ce que nous entendons par présence : « [...] fait de se trouver dans le lieu où le milieu dont on parle⁷¹ » ne s'avère pas suffisant. L'expérience de l'isolement ne se mesure par sur une donnée quantitative mais s'évalue dans l'absence de lien intime. Le manque de reconnaissance déstabilise les fondements de l'existence humaine. Le développement d'une société formée d'individus qui se constituent indépendamment les uns des autres est à l'origine de la disparition de l'intérêt collectif. À fleur de peau, le sujet est plongé dans un état de souffrance. La négation de la verbalisation de ce mal-être modifie son rapport au monde. À l'image de l'escargot qui agressé se recroqueville sur lui-même, l'individu adopte le même comportement animal en se repliant sur lui-même, en devenant hermétique au temps et à l'espace. C'est en ce sens que le langage cinématographique déploie une palette sensorielle variée et inédite pour révéler la situation d'enfermement dans laquelle est enlisé le sujet ainsi que le laisse entendre le titre de l'œuvre *Animals ferits* qui, en ayant recours à une métaphore de persécution animalière montre la violence dans laquelle le corps est en perpétuelle agression.

Malgré le développement des échanges depuis l'ouverture progressive de la péninsule ibérique tant d'un point de vue européen par son intégration dans l'Union Européenne qu'international par l'organisation des Jeux Olympiques de 1992 s'emploie à dépeindre une société dissonante. *Animals ferits* témoigne de perspective désenchantée en réunissant de façon fragmentée quatre couples aux horizons différents. Ils entrecroisent la situation de la famille aisée catalane Lisboa dont le nom de famille symbolise le dynamisme de la péninsule ibérique avec Clàudia qui a un ami galeriste marié à une jeune femme plus modeste Irina et surtout Mariela, une domestique mexicaine du couple fortuné qui a une relation avec un péruvien, Daniel. Ces derniers profitent de l'absence des propriétaires pour vivre dans l'appartement luxueux. Le cinéaste ne se borne pas à une composante multiculturelle exclusivement orientée sur la vague d'immigration provenant d'Amérique latine. Le détachement par rapport à une image uniforme se remarque dans le choix de personnages qui se caractérise par des origines ethniques diverses. À cet effet, nous pouvons mentionner le film *Forasters* qui mêle aussi bien des figures latino-américaines comme le souligne Patrícia que maghrébines par l'intermédiaire d'Ahmed. C'est en ce sens que le réalisateur se fait le

⁷¹ Trésor de la langue française, « Présence », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1169866560;r=1;nat=;sol=2> [page consultée le 17/06/2017].

porte-parole des catégories les plus marginalisées :

Pons becomes an avid collector of characters who, whether Catalan, gay, migrants, drug addicts, rich or poor, share only their marginalization from a centre that keeps moving around and adopting different guises, yet always rejecting them⁷².

L'exploration en profondeur des ruptures relationnelles apparaissent notamment à travers la résurgence des fractures passées. Au-delà de l'anecdote historique, le réalisateur souligne l'impact de ces années traumatiques sur les personnages qui ont une incidence considérable dans le rapport engagé avec autrui. C'est par cette stratégie discursive que Ventura Pons redéfinit les contours d'une société postmoderne tel que le remarque Anton Pujol : « [...] characters who are moving through a palpable uncertainty in a multilingual, multicultural environment⁷³. » Dans *Forasters*, Ventura Pons relie deux niveaux de temporalité que sont la période franquiste et actuelle, au sein d'un même immeuble en confrontant directement le spectateur à cette réalité passée par le biais d'un flash-back : « [...] characters recall or re-live their past, is part of a reflection on and a questioning of a changing society⁷⁴. » Cette période ne se limite pas à cette unique fiction comme en témoignent les premiers plans en noir et blanc de la séquence initiale de *Barcelona (un mapa)* qui donnent à voir la capitale catalane en état de ruine ce qui traduit la situation de déchéance vécue comme l'atteste Joan Ramon Resina : « [...] the Franco regime ... Barcelona became a shadowy city. Shorn of its language and historical memory, it sank into a dull, provincial existence⁷⁵. » La blessure de la dictature franquiste n'est pas dissimulée puisque dans *Oh, quina joia !*, le grand-père de Berenguer est un fervent défenseur du mouvement phalangiste soutenant le régime. Ce soutien se reflète notamment d'un point de vue vestimentaire puisqu'il n'hésite pas à arborer fièrement le costume bleu marine marqué du logo du parti représentant le faisceau de cinq flèches rouges qui renvoient au blason d'Isabelle Ire de Castille croisé par un joug, symbole du blason de Ferdinand V d'Aragon. Cette ferveur est amplifiée par les photos qui figurent en arrière-plan où nous pouvons distinguer une affiche propagandiste à gauche du personnage et à droite, un portrait du dictateur.

⁷² *Ibid.*, p. 182.

⁷³ Anton Pujol, « The Cinema of Ventura Pons: Theatricality as a minoritarian device », in *Journal of Adaptation in Film & Performance*, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁴ David John George, *Sergi Belbel and catalan theatre. Text, performance and identity*, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵ Joan Ramon Resina, *Barcelona's vocation of modernity rise and decline of an urban. Image*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 179.



Figure 219. Ventura Pons, *Oh quina joia !*, 54 s.

Cet attachement est intensifié par le testament de ce dernier qui souhaite léguer sa fortune à ce courant idéologique. Ventura Pons offre un regard d'ensemble sur cette période de tension en mettant en évidence la résistance déployée non seulement à Barcelone mais dans l'ensemble de la Catalogne comme le retrace par exemple *Colita, Cola, Colassa (Oda a Barcelona)*. De fait, la vulnérabilité exposée ne concerne pas l'exposition des forces sensibles traversant la matière mais se situe dans l'incapacité à dialoguer avec autrui mais elle n'est pas vouée à se reproduire indéfiniment dans la poétique ponssienne. C'est ce corps dépouillé, en errance que nous propose le cinéaste tout au long de cette filmographie, qui ne se réduit pas à une logique genrée, ethnique ou encore sociale mais donne à voir l'isolement du corps tant féminin que masculin.

2. ...tant pour le corps féminin

La manifestation de cette crise existentielle tente d'être dissimulée en essayant de faire peau neuve, en jouant sur la superficialité de la matière. La tentative d'enfouissement du mal être est notamment expérimentée par la femme de Silvio Lisboa dans *Animals Ferits* qui décide de changer d'apparence en ayant recours à la chirurgie esthétique. Le traumatisme vécu par l'annulation de la rédaction d'un article sur son espace intérieur de la célèbre Claudia et maîtresse de son mari la fait sombrer dans un état dépressif dont le remède trouvé n'est autre que de jouer sur la superficialité en masquant le traumatisme par le biais de la chirurgie esthétique : « [...] la volonté de réparer le défaut concerné et de soulager l'affect qui

lui est attaché⁷⁶. » L'obstination à rester dans le monde des apparences s'exprime notamment par la zone corporelle transformée, le visage. Malgré le lifting effectué, cette intervention chirurgicale ne comble pas la souffrance d'origine psychique éprouvée comme l'illustre la période de convalescence de cette dernière, dont l'ensemble de la tête couverte de bandages, ne peut rétablir la communication en expérimentant plus intensément l'isolement. Les limites du rétablissement apporté par la science pour lutter contre le dépérissement du corps sont interrogées également dans *A la deriva*. La désacralisation de l'impression de réel est renforcée dans le paradoxe du rapport établi entre l'objet de création et la créatrice. Cette romancière s'inscrit paradoxalement dans les rouages du système artificiel qu'elle dénonce. L'image médiatisée d'une apparence juvénile l'inscrit dans un dispositif d'assujettissement :

D'un côté, notre époque a permis à la femme de transcender son rôle traditionnel de simple reproductrice ; de l'autre, elle est plus que jamais encouragée à séduire en valorisant ses atouts reproductifs. [...] L'injonction à paraître jeune, à l'aide de cosmétiques et d'actes chirurgicaux de plus en plus sophistiqués, est la nouvelle aliénation des femmes. Une façon moderne et insidieuse de les rappeler à leur " vocation première" : la procréation⁷⁷.

L'enfermement dans une projection superficielle du corps est explicitement mis en évidence en apparaissant au cours de son élaboration médiatique par l'intermédiaire du petit écran. Le cinéaste se propose de dévoiler plus particulièrement les limites de la chair à travers la représentation de cette instance qui concourt elle-même à l'artificialité de la forme en optant pour une plasticité de la forme « L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses noeuds de cohérence, son insertion dans le réel⁷⁸. » Le choix de ce médium concourt à insister sur l'importance relationnelle nouée avec le spectateur en jouant sur l'intervalle entre la dimension réelle et fictionnelle dans la mesure où il participe à la popularité du corps présenté.

⁷⁶ Henry Delmar, Jean-François Mattéi, *Philosophie de la chirurgie esthétique. Une chirurgie nommée désirs*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2011, p. 166.

⁷⁷ Olivia Gazalé, *Je t'aime à la philo. Quand les philosophes parlent d'amour et de sexe*, op. cit. , pp. 27-28.

⁷⁸ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 30.



Figure 220. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 41 min 23 s.

Depuis le téléviseur positionné en hauteur comme pour intensifier son ascension sociale du restaurant de la station-service, Anna est témoin de cette fabrique corporelle qui s'oppose à ce qu'elle perçoit dans le cadre de son emploi en tant que gardienne. C'est au cours de son activité professionnelle qu'elle est au contact d'un corps vampirisé par l'obéissance à un dispositif de contrôle. Le succès ne donne pas à voir une authenticité mais une illusion fantasmagorique de la matière corporelle. Sous le terme de visibilité médiatique, Nathalie Heinich met en évidence le transfert de la singularité au profit d'une diffusion massive d'un simulacre : « [...] ce n'est pas la vedette qui est à l'origine de la multiplication de ses images (car à l'origine, il n'y a qu'une personne dotée de certains talents), mais ce sont ses images qui en font une vedette⁷⁹. » L'enjeu de la réussite réside dans la multiplicité des canaux communicationnels mobilisés pour véhiculer son apparence assurant sa popularisation. Le phénomène de « pipolisation » est emblématique de la société du XXI^e siècle qui fait du critère esthétique, le ressort essentiel permettant d'asseoir sa supériorité sociale :

Grâce à cette nouvelle mise en visibilité de la célébrité se crée dès le début du XX^e siècle ce qu'on appellera le " culte des vedettes ", dont la nouveauté dans l'histoire de notre culture se mesure notamment à l'abondance des néologismes utilisés à son propos : " stars " et

⁷⁹ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2012, p. 21.

“ vedettes ”, “ monstres sacrés ” et people, glamour et “ vedettariat ”, “ fans ” et “ groupies ”, etc.

Avec le développement de la télévision dans la seconde moitié du XXe siècle, le phénomène prend à la fois une nouvelle ampleur et une nouvelle inflexion : les objets d’admiration perdent de leur exceptionnalité et gagnent en quotidienneté⁸⁰.

Le succès est garanti par le recours à des valeurs se rattachant à une dimension matérielle ce que la sociologue identifie comme : « [...] propriétés substantielles – talent, héritage, beauté, charisme, etc.—⁸¹. » La singularité s’estompe au profit d’une mobilisation de références universelles : « un partage consensuel entre petits et grands, offrant aux premiers des modèles à imiter ou, du moins, à admirer⁸². » L’utilisation du petit écran pour véhiculer son image contribue non seulement à une diffusion massive de cette donnée artificielle mais s’inscrit dans une double perspective : « [...] extension quantitative du nombre de consommateurs, extension qualitative des candidats au titre d’objets de consommation de la célébrité⁸³. » Ce procédé ne connaît pas de limites en pénétrant dans toutes les formes artistiques. En ce sens, le succès littéraire peut subir les foudres d’une médiatisation outrancière qui conduit à une surexposition d’une image corporelle. Ce phénomène provoque la réclusion de l’individu qui ne peut révéler son authenticité que dans un espace reculé, confiné ce qui le condamne à sa déchéance. C’est dans cette perspective qu’Anna surprend la star littéraire dans les écuries de l’établissement plongée dans l’obscurité. À sa grande surprise, elle découvre une chair frustrée suffocante.

⁸⁰ Nathalie Heinich, « La Consommation de la célébrité », in *L'Année sociologique*, 2011, vol. 61, p. 106.

⁸¹ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, op. cit., p. 39.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Nathalie Heinich, « La Consommation de la célébrité », in *L'Année sociologique*, op. cit. p. 110.



Figure 221. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 44 min 08 s.

La recherche de réconfort se matérialise par la dévoration excessive de sucreries pour combler non seulement la dépossession de soi mais l'effet de solitude. À l'image de la société actuelle reposant sur une production d'images superficielles, Eufe Pavón dévore des nécessités apaisantes éphémères contraire aux apports nutritifs mais en témoigne une consommation excessive. Cette attitude outrancière vise à combler son manque d'authenticité. La surexposition dans la sphère publique de cette image préfabriquée a favorisé la destruction de son intériorité ce qui n'est pas sans rappeler la pensée aristotélicienne concernant le malheur de la vie solitaire pour témoigner de l'importance de l'autre : » [...] un homme solitaire la vie est lourde à porter, car il n'est pas facile, laissé à soi-même, d'exercer continuellement une activité, tandis que, en compagnie d'autrui et en rapports avec d'autres, c'est une chose plus aisée ⁸⁴. » La dimension intime s'est trouvée fragilisée par le phénomène de médiatisation. Les pouvoirs de cet acte qui consistent en la formation d'une cicatrice, une mise en forme spectaculaire de la souffrance, apparaissent limités dans la filmographie ponssienne. Par la douleur physique, le corps violenté participe temporairement d'un apaisement de la tension interne. Cette pratique vise à arrêter temporairement l'état de passivité dans lequel est plongé l'être en exprimant ce qui n'est pas verbalisé. La scarification traduit le mal être puisque la mise à mal de l'enveloppe corporelle exprimerait la volonté de métamorphose, tel le serpent muant. Contrairement aux apparences, ce geste peut être

⁸⁴ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livre I, *op. cit.*, p. 209.

envisagé comme une tentative de guérison.

3. ...que masculin

La confrontation avec l'artifice de la chair ne se limite pas au corps féminin comme le laisse supposer le sentiment de solitude qui habite un autre pensionnaire célèbre de l'établissement. L'universalité de ce phénomène est mise en évidence par le biais de la rencontre entre Anna et un autre client appartenant au monde littéraire. À la manière du contact noué avec la romancière, la discussion engagée avec Floréal met en évidence les impacts de sa célébrité dans son rapport au monde. Le succès lui a fait perdre le contrôle de sa propre existence en l'inscrivant dans un univers purement marchand. La réussite littéraire l'a transformée en un personnage fictionnel guidé par l'appât du gain comme en témoigne le champ lexical financier : « accionista », « la inversión se amortiza », « ganar dinerillo » (01 h 05 min 30 s). L'importance de la donnée économique module les conditions de l'existence humaine selon Pierre Bourdieu en analysant le processus de consommation :

Parler d'*habitus*, c'est poser que l'individuel, et même le personnel, le subjectif, est social, collectif. L'*habitus* est une subjectivité socialisée. [...]. Les *habitus* sont des “ systèmes durables et transposables de schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui résultent de l'institution du social dans les corps (ou dans les individus biologiques) ”⁸⁵.

Cette recherche du profit bouleverse sa manière d'appréhender le rapport affectif. Le miroir déformant de la matière provoquée par le succès médiatique se reflète visuellement par le biais d'une annonce publicitaire visant à promouvoir son installation luxueuse sur laquelle il figure au premier plan.

⁸⁵ Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp.101-102.



Figure 222. Ventura Pons, *A la deriva*, 2006, 01h 05 min 56 s.

L'efficacité du message publicitaire est intensifiée par la gestuelle de l'écrivain contribuant à édifier une image de marque comme le confirment Serge Daney et Serge Toubiana :

Toute image est une image publicitaire, qui renvoie à une image de marque, c'est-à-dire qui renvoie au pouvoir, lequel détient les moyens de production et de diffusion des images. L'image fait de la publicité pour son "hors champ", elle porte trace des forces, du pouvoir qui l'ont voulue, son avenir est de devenir, dans la circulation affolée des signes, une butée, un emblème, une signature, un stimulus. Du pouvoir solidifié, un nœud de domination⁸⁶.

Il crée un besoin qui se démarque de la nécessité primaire en jouant de son prestige acquis l'imposant comme une figure emblématique d'une catégorie sociale élevée pour susciter le désir : « [...] les conditions matérielles d'existence sont définies par la distance à la nécessité, par les libertés ou, comme on dit parfois, les facilités qu'offre la possession d'un capital⁸⁷. » La mise en scène du corps résulte d'une stratégie d'imitation. La dépossession de soi passe par la conversion de la matière organique en un produit social assurée à travers la performance de l'acteur :

Le *charme* et le *charisme* désignent en fait le pouvoir que détient un agent de s'approprier le pouvoir que détiennent les autres agents (individus isolés ou vastes collectivités) de s'approprier sa vérité propre ; ou, en d'autres termes, le pouvoir d'imposer comme

⁸⁶ Serge Daney, Serge Toubiana, « Images de marque », in *Cahiers du cinéma*, n. 268-269, 1976, p. 5.

⁸⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, p. 198.

représentation objective et collective de son corps et de son être propres la représentation que lui-même s'en fait, d'obtenir d'autrui, comme dans l'amour ou la croyance, qu'il *abdique son pouvoir générique d'objectivation* pour le déléguer à celui qui en serait l'objet et qui se trouve ainsi constitué en sujet absolu, sans extérieur (puisqu'il est à lui-même autrui), pleinement justifié d'exister, légitimé. Le chef charismatique parvient à être pour le groupe qui le fait ce qu'il est pour lui-même au lieu d'être pour lui-même, à la façon des dominés de la lutte symbolique, ce qu'il est pour autrui ; il "fait", comme on dit, l'opinion publique qui le fait ; il se constitue comme incontournable, sans extérieur, absolu, par une symbolique du pouvoir qui est constitutive de son pouvoir puisqu'elle lui permet de produire et d'imposer sa propre objectivation⁸⁸.

Devenant l'étendard d'une manière de vivre luxueuse s'inscrivant dans un registre purement matériel, l'écrivain s'est renfermé dans cet univers. L'inhibition de ses sens se manifeste dans son échange qui ne peut aboutir que sur une modalité financière comme le reflète la proposition d'ordre professionnel formulée à l'égard d'Anna : « Le ofrezco trabajo. Podría ser mi secretaria, guardaespaldas, enfermera. Le triplico lo que le paguen aquí. ¿Qué me dice ? » (01h 05 min 32 s). Habitant ce théâtre d'illusion, Floréal tente d'acheter le lien affectif ce qui met en évidence l'aspect négatif provoqué par la société de consommation. Cette perspective se rapproche non seulement de l'étymologie du terme provenant du latin *luxus* désignant une déviation mais également de la critique de Guy Debord dénonçant la création d'une société de spectacle depuis les années 1960. Malgré les avantages économiques mis en avant, la protagoniste décline la proposition ce qui remet en question les principes régulateurs de la matrice dominante privilégiant la rentabilité économique : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisés par des images⁸⁹. »

La singularité de l'approche ponssienne de la matière s'affirme sur le plan de la discontinuité en faisant du rapport à l'Autre un processus complexe qui ne s'avère pas inné mais est un lien qu'il faut établir et entretenir en vue de sa transmission.

III. Une redéfinition des relations amoureuses

L'amour s'avère être un rempart contre la solitude dévorante comme en témoigne l'importance conférée à sa conception. La focalisation sur cette marque affective atteste de la capacité de la chair à surmonter les épreuves si elle envisage l'amour comme une activité

⁸⁸ Pierre Bourdieu, Remarques provisoires sur la perception du corps social, Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 14, avril 1977, pp. 51-54.

⁸⁹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », (1967) 1992, p. 10.

réflexive. Le cinéaste se détourne d'une conception figée de l'amour en dévoilant les contradictions sur lesquelles elle se fonde. Opposé à s'orienter vers un déterminisme de la matière, le réalisateur s'inscrit dans la pensée existentialiste en donnant à voir un rapport amoureux complexe qui ne se limite pas à un schéma préconçu. L'enjeu de la représentation ponssienne est de mettre en tension les corps pour en extraire l'énergie nécessaire à son existence. C'est dans cette optique que le rapport d'altérité s'avère fondamental dans l'esthétique du cinéaste. Dans cette optique, nous nous focaliserons sur la dimension amicale bienveillante de la *philia* avant de dégager souligner l'importance d'une interaction perpétuelle dans l'édification du rapport érotique.

1. La reconstruction de la relation de parenté

Elle se révèle être fondamentale comme nous le mentionne la notion de *philia* énoncée par Aristote : « [...] l'amitié est une chose nécessaire, mais elle est aussi une chose noble⁹⁰. » La tentative de structuration du corps sous l'angle de la stabilité contribue à l'émergence d'un environnement aseptisé. Le quadrillage relationnel enferme les émotions dans un système qui est à l'origine de sa déchéance. C'est en s'appropriant le sentiment amoureux que le corps donne à voir une réalité qui se détache du schéma relationnel préconçu comme nous le confirme le réalisateur catalan :

[...] sustituye a la familia tradicional. Siempre presento la familia en mis películas con sus secretos que en apariencia están ocultos. La presento como una institución que no dice toda la verdad. Fíjate que siempre trato de familias que viven situaciones de incomunicación. Considero la amistad como la base de la estructura familiar⁹¹.

L'enjeu de la représentation ponssienne est de faire du sensible, le ressort fondamental de l'existence humaine en insistant sur la puissance de ce dispositif qui éveille en nous la tonicité d'une affectivité. Cela suppose une action, une puissance d'agir comme nous allons le mettre en évidence. La condition première pour faire naître l'amitié se fonde sur le verbe « aimer » qui devient le point d'union entre les deux corps reliés. Force est de constater que l'expression de cette émotion passe par le prisme d'une marque corporelle qui prend la forme de la caresse. Même si elle active des sentiments distincts, elle concourt à l'épanouissement du sujet en étant une expérience émotionnelle intense qui fait vibrer les corps. Dans cette perspective nous nous focaliserons dans un premier temps à la construction du rapport amical

⁹⁰ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livre VIII, *op. cit.*, p. 171.

⁹¹ Ventura Pons, Annexes, Entrevista 21/07/2016.

bienveillant avant de nous dépeindre la relation amoureuse passionnelle.

La singularité du cinéaste apparaît dans sa manière de concevoir son rapport à travers une redéfinition des frontières de la sphère familiale en faisant migrer la notion de tendresse à d'autres espaces affectifs. Dans ce sillage, Ventura Pons fait éclater les frontières traditionnelles du référent familial en ne le limitant plus au critère biologique par une transposition du caractère bienveillant à l'ensemble des individus. Nous verrons dans un premier temps le transfert du rapport maternel en reliant des individus de générations différentes. Nous reprendrons le même principe pour étudier la réélaboration du lien filial avant de porter notre attention sur la recréation de la liaison fraternelle.

La reconsidération du lien maternel qui ne se restreint plus à la caractéristique proprement biologique est explicitement mis en lumière dans *Caricias* comme en témoigne la construction même de l'œuvre puisque la fin du long-métrage se distingue des autres séquences en n'aboutissant à un rapport affectueux entre « Home Jove » et Dona Rosa. Le soutien réciproque apporté joue un rôle fondamental dans la construction de soi car il permet de prendre conscience de sa propre existence. De ce fait, le dénouement du film fait affront au sentiment de solitude exposée au cours des dix séquences du long-métrage. L'épilogue apporte non seulement un apaisement à ces corps délabrés mais il est décisif dans la compréhension intégrale de l'œuvre qui apparaît narrativement à travers la connexion de la première et dernière séquence de la fiction. La fin du film ne laisse pas entrevoir une issue tragique comme le met en lumière María Isabel Martínez López : « El título, *Caricias*, no es irónico pese a que predomine la agresividad en el texto, ya que es una búsqueda cuyo resultado se encuentra en este final⁹². » En ce sens, l'enjeu des relations ne se fonde pas sur une dimension quantitative mais qualitative. Cette ultime séquence retient particulièrement notre attention car la mise en relation des deux personnages repose sur une demande explicite du jeune homme qui éprouve un manque matériel, qui, nous allons le voir, dissimule une requête affective qui n'est pas unilatérale. Sous les ordres de sa partenaire, « Home Jove » rend visite à sa voisine qui n'est autre que Dona Rosa la mère de « Noi », pour obtenir l'ingrédient manquant à la préparation de leur repas, l'huile d'olive. Le besoin de ce produit naturel reflète métaphoriquement l'incommunication au sein de l'appartement. Toutefois, la demande de cette richesse cultivée dans l'espace mixte du bassin méditerranéen laisse présager une ouverture à l'autre. Parmi ces usages variés pour l'organisme, l'huile d'olive

⁹² María Isabel Martínez López, « *Caricias* en el cine », in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine, op. cit.*, p.105.

contribue non seulement à éveiller mais à apaiser le corps. Cette venue inattendue dans l'appartement de la vieille femme va s'avérer doublement réconfortante. Elle permet de réunir cette dernière suite à son échange tumultueux et son fils, « Noi ». Le rapport ne repose que sur de la superficialité, en étant fondé uniquement sur la donnée financière. Le jeune homme est blessé tant physiquement que moralement suite à son altercation avec « Dona Jove » à travers un plan poitrine sur lequel nous distinguons ses plaies et sa chemise ensanglantés.



Figure 223. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 01h 23 min 34 s.

La surprise ne porte pas sur sa présence mais sur son apparence qui est l'élément déclencheur de leur rapprochement. Devant le spectacle de cette chair endolorie, la vieille femme ne se préoccupe plus de sa demande initiale d'ordre culinaire mais porte son intérêt sur son corps en le conduisant dans le salon pour le soigner. En difficulté, elle lui apporte le réconfort nécessaire ce qui s'oppose à son avarice présumée comme l'illustre la relation biologique dépeinte précédemment avec « Noi ». Cette bienveillance participe d'une rédéfinition de la liaison maternelle comme elle l'annonce explicitement : « No tenga miedo. Lo curaré como si fuera su madre. Mejor todavía. » (01h 23 min 40 s). Le détachement opéré par rapport au modèle traditionnel familial est souligné par l'utilisation d'un adverbe mélioratif. Par des gestes progressifs mis en lumière, le rapprochement s'effectue. De l'obscurité régnante dès le début de la séquence, l'introduction dans un lieu et un moment intime donne lieu à un changement d'éclairage. La vieille femme pose d'abord l'index et le pouce, puis l'ensemble de la main gauche sur sa joue. Cette première tentative s'avère

fructueuse comme le révèle le sourire du jeune homme.



Figure 224. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 01h 24 min 12 s.



Figure 225. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 01h 24 min 13 s.

Elle adopte la même attitude afin d'apaiser ses souffrances en essuyant les marques corporelles présentes sur sa joue droite. Le réconfort apporté par ses caresses est intensifié par l'introduction d'une musique harmonieuse comme le souligne María Isabel Martínez López :

Ambos personajes se miran a los ojos y descubren la ternura en sus miradas. Ella lo acaricia, él le sonríe y devuelve la caricia. Suena un rasgueo de guitarra. Las caricias de cara y manos, se alternan. El fin de la escena es una sonrisa de ambos⁹³.

Le toucher apparaît comme le premier moyen de communication unissant la mère à l'enfant. Cette bienveillance se traduit dans la succession de gros plans effectués sur les yeux larmoyants de la vieille femme.



Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 01h 24 min 15 s.

Ce dispositif répond temporairement au manque d'attention envers le jeune homme. L'importance de cette réparation d'ordre affectif est telle qu'elle ne se produit pas dans un seul sens. Cette marque d'affection permet de combler l'absence du lien sentimental mais ce réconfort partiel aggrave le sentiment de solitude de la vieille femme. Désormais spectateur de cette blessure émotionnelle, le jeune homme lui prescrit le même traitement en lui caressant à deux reprises la joue gauche.

⁹³ *Ibid.*, pp.105-106.



Figure 226. Ventura Pons, *Carícies*, 1997, 01h 24 min 16 s.

Ces gestes intimes délicats mutuels procurent non seulement un état de bien être mais ils se révèlent être l'élément déclencheur d'une relation tendre. À l'image de la guitare en son off, les deux personnages parviennent à s'accorder. Ce rapport chaleureux est d'autant plus renforcé par l'intervention de la vieille femme qui le caresse à nouveau. Cette initiative est appréciée par le jeune homme qui n'hésite pas à apposer sa main sur la sienne tout en la regardant. Le rôle de ce dialogue corporel naissant est matérialisé par un plan poitrine réunissant les deux chairs apaisées. L'entrelacement mutuel fait écho à la demande huilée formulée préalablement par le jeune homme qui, malgré les apparences d'un produit consommable banal revêt des usages non seulement multiples mais est particulièrement convoité par des corps meurtris comme en témoigne l'importance conférée à cette valeur dans le discours chrétien :

L'autre parfum fondamental dans la liturgie est le baume. Il n'est pas utilisé en tant que tel, mais dissout dans de l'huile d'olive pour former le saint chrême. On distingue en effet : l'huile des catéchumènes, (ou des exorcismes) utilisée pour le baptême, la consécration des autels, l'huile des infirmes (ou des malades), pour le sacrement des malades (longtemps appelé "extrême onction") et le saint chrême utilisé pour le baptême, la confirmation, la consécration du calice et de la patène, la consécration des évêques (sur la tête), des prêtres (sur les mains)⁹⁴.

La réappropriation de ce produit apaisant procède d'une transposition de l'acte

⁹⁴ Jean-Louis Benoit, « Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien », in *IRIS*, *op. cit.*, p. 3.

charitable en faisant de cette huile sainte de l'*oleum infirmorum*, le point de connexion entre ces deux individus. À l'image de cette matière huilée permettant d'activer l'ensemble des sens du corps, ces derniers font le choix du référent corporel en faisant migrer le principe de la substance végétale en faisant de la caresse, une substance corporelle fondamentale pour concourir à apaiser la matière. Le don effectué ne prend pas la forme d'une bouteille d'huile d'olive en se manifestant corporellement ce qui fait écho à la pensée existentialiste sartrienne : « [...] la caresse fait naître autrui comme chair pour moi et pour lui-même⁹⁵. » C'est grâce à cette reconnaissance corporelle que l'enfant se constitue une image harmonieuse de lui-même. Le geste tendre de Dona Rosa rappelle non seulement une marque d'affection maternelle qui se révèle fondamentale dans la construction de l'être mais il donne lieu à une réponse similaire de la part du jeune homme. D'une certaine manière, la stimulation tactile participe d'une reconstruction mutuelle. Au contact de cet autre, la vieille femme peut panser ses blessures intimes qui concernent sa relation « Noi » :

La stimulation tactile est une sensation fondamentalement nécessaire pour le développement du comportement harmonieux d'un individu. La carence en stimulations tactiles pendant la petite enfance aboutit à une incapacité grave à établir des relations et un contact avec les autres. Procurer à un individu, même adulte, ce dont il a besoin pour le rassurer, et lui donner la conviction qu'il est désiré, qu'il existe, le réinsère dans un canevas de valeurs avec les autres et le rend ainsi plus solide. Certaines personnes ont des contacts et des relations difficiles avec autrui. Elles sont gauches dans leur relation corporelle avec les autres, lorsqu'elles leur serrent la main, leur prennent le bras ou les embrassent et pratiquement dans toutes leurs démonstrations tactiles d'affection. Si elles sont ainsi, c'est principalement qu'elles n'ont pas eu de contact corporel avec leur mère⁹⁶.

L'absence d'attachement résiderait dans la dépréciation au cours de l'enfance du jeune homme de cette stimulation cutanée qui par essence est constituée : « [...] [d'] enveloppes superposées⁹⁷. » Néanmoins cette marque affective est assujettie à un interdit diffusé dans la société occidentale par l'idéologie chrétienne fondée sur le principe du « Noli me tangere » formulé par la figure christique à Marie-Madeleine selon l'Évangile de Jean au chapitre 20 verset 17. Or, cette approche sensorielle s'avère capitale pour permettre la survie de la matière : « [...] le seul sens dont la privation entraîne la mort de l'animal⁹⁸. » Le cinéaste brise les chaînes qui musellent la communication interpersonnelle en laissant les corps interagir notamment lorsque la peau manifeste sa vitalité ce qui rejoint la pensée de Michel de

⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 429.

⁹⁶ Ashley Montagu, *La Peau et le toucher : un premier langage* (trad. Catherine Erhel), Paris, Éditions du Seuil, 1979 (1971), p. 162.

⁹⁷ Didier Anzieu, *Une peau pour les pensées*, Paris, Apsygée, 1990, pp. 14-15.

⁹⁸ Aristote, *De l'âme* (trad. Jules Tricot), Paris, Éditions Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques » 1988, III, 435 b 4.

Montaigne pour se défaire de la superficialité des apparences : « Je m'étale entier : c'est un skeletos où, d'une vue, les veines, les muscles, les tendons, chaque pièce en son siège⁹⁹. » Criblée d'interdit, la chair tente de se libérer des carcans qui restreignent les manifestations affectives par cette proximité. La valorisation de la stimulation cutanée par le réalisateur renoue avec la pensée antique sur le caractère décisif de cette dimension tactile. La reconsidération du toucher est fomentée par Aristote dans *De Anima* en supplantant la dimension tactile par rapport aux autres sens qui permet d'accéder à la connaissance de soi qui ne peut se faire sans le contact avec l'autre. C'est ce contact qui permet au corps d'être en mouvement :

[...] c'est l'organe de ce sens, et aucun autre, qui partage les individus entre bien et mal doués : ceux qui ont la chair dure sont mal doués intellectuellement, mais ceux qui ont la chair tendre, sont bien doués¹⁰⁰.

C'est en huilant les relations que la matière peut prendre forme car elle peut s'épanouir tel que le met en évidence Didier Anzieu à travers l'élaboration du concept de l'enveloppe psychique, « le Moi-peau¹⁰¹ » à partir de 1974. L'enjeu n'est pas d'effacer les marques résiduelles mais de vivre avec ces blessures. La caresse est une manifestation corporelle cicatrisante en permettant à la matière de se régénérer. Par cette réappropriation qui passe par cette activité sensorielle, le cinéaste convoque la double faculté de l'enveloppe corporelle produite par le référent tactile en mettant en évidence son pouvoir protecteur et interactif.

⁹⁹ Michel De Montaigne, *Les Essais. Vol. II*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, coll. « Quadrige », 2004, p. 657.

¹⁰⁰ Aristote, *De l'âme*, op. cit., III, 8, 432 a 1.

¹⁰¹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.



Figure 227. Ventura Pons, *Caricias*, 1997, 01h 24 min 18 s.

L'importance de ce moment de tendresse est appuyée par un fondu enchaîné visant à inscrire dans le temps ce mouvement joint des deux personnages. Tout comme l'huile d'olive passant du verdâtre au jaunâtre, les relations nécessitent un processus de vieillissement. L'amour est la substance miraculeuse trouvée pour assouplir la brutalité des relations. La palette chromatique utilisée par le cinéaste est également révélatrice du processus indispensable de construction dans les rapports sociaux. Le T-shirt verdâtre de la vieille femme renvoyant à la couleur originelle de l'huile d'olive en début de récolte est annonciateur d'un manque de maturation. Contrairement aux apparences de la chair usée n'a pas encore accompli le processus de développement complet permettant un épanouissement. L'apparition progressive d'une maturité de l'esprit s'exprime à travers une intense et douce charge affective qui impose un rythme plus ralenti. L'enjeu de cette représentation cinématographique se loge dans la réussite de la construction d'un rapport mutuel agréable. C'est dans cette perspective que l'apparition d'une relation apaisante impose une cadence moins élevée mais clôture le long-métrage :

Entonces la cámara se desplaza lentamente hacia la calle y queda fija sobre el cruce. Pasa un peatón, un coche, un ciclista, una chica. Todo tiene un ritmo lento. Con los créditos sobre esas imágenes termina la película¹⁰².

Le dénouement du film s'affranchit de la solitude dévorante de la chair en la

¹⁰² María Isabel Martínez López, « *Caricias* en el cine », in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine, op. cit.*, p.106.

substituant par la richesse affective en ne restreignant pas la construction du lien affectif familial sur une donnée logique ce qui remet en question le caractère non seulement des rapports sociaux innés mais en étant soumis à un processus de construction permanent. L'importance conférée à la révision de cet attachement affectif se remarque également dans les autres reconsidérations affectives proposées par le cinéaste. La singularité de l'écriture corporelle ponsienne réside dans sa capacité à ne pas sombrer dans le fatalisme. L'instabilité de la forme participe d'une reterritorialisation du support qui ne peut se faire sans la présence d'autrui comme en le laisse entendre précisément la construction narrative élaborée dans *Carícies* qui aboutit sur un épilogue ouvrant les champs des possibles. La séquence finale met en évidence l'importance du soutien réciproque dans la construction de soi. Le rapport d'altérité permet de prendre conscience de sa propre existence comme nous l'expose explicitement le titre du film : « El título, *Carícias*, no es irónico pese a que predomine la agresividad en el texto, ya que es una búsqueda cuyo resultado se encuentra en este final¹⁰³. » Cette séquence traduit performativement l'acte exigé pour la concrétisation du lien amical. En mettant en lumière la construction de ce rapport, le cinéaste cherche à mettre en évidence l'attention première qui gouverne l'apparition de cette marque d'affection. L'enjeu n'est pas d'apaiser sa satisfaction personnelle mais de s'ouvrir à l'autre. Le fondement même de la valeur amicale réside dans le fait d'aimer ce qui s'oppose à l'idée d'être aimé selon Jacques Derrida : « [...] l'être aimé dit certes quelque chose de la philia, mais seulement du côté de l'amitié. Il ne dit rien de l'amitié elle-même qui implique en elle-même, proprement, essentiellement, l'acte et l'activité¹⁰⁴. »

Le cœur de la représentation donne corps non seulement à la caresse mais mobilise la richesse sémantique du terme en usant de son sens figuré en ne passant pas nécessairement à travers une approche tactile mais verbale. La sublimation du verbe participe d'une mise en mouvement du corps déterminant dans son développement comme le souligne le rapport paternel noué entre Ignasi et ses fils dans *Ignasi M.* La considération d'une relation en construction permanente soumise aux aléas affectifs se remarque dans la conversation engagée tant avec le fils aîné qu'avec le cadet. Malgré des divergences, la succession de photographies sur lesquelles ils sont enlacés confirme leurs complicités.

¹⁰³ *Ibid.* p.105.

¹⁰⁴ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. « Philo.en effet », 2011, p. 25.

Le réalisateur se met à distance d'une représentation idéalisée en se focalisant plus particulièrement sur l'idée d'une relation évolutive. Le traumatisme du pouvoir des apparences se reflète dans l'activité professionnelle de son fils photographe qui privilégie une vision déformée de la chair en donnant une visibilité aux chairs éprouvées : « Ya nos cuesta mostrar nuestros cuerpos, imagínate una persona que tiene la barriga aquí o una cicatriz en la espalda. Claro que les cuesta enseñar el cuerpo. » (34 min 04 s). Cette orientation esthétique est intimement liée à son histoire personnelle comme en témoigne la mise à nue de la figure paternelle tant verbalement par l'aveu du traumatisme subi en raison de son changement d'orientation sexuelle : « Pensaba que os había traicionado » (36 min 10 s) que corporellement en apparaissant torse nu devant l'œil photographique au cours d'une séance photo. Malgré la réticence de son fils par rapport à son homosexualité tel que le met en évidence le principal concerné : « Mientras esto no afecte nuestra relación, como si creyeras en Nuestra Señora de la Palmera » (36 min 10 s), ils parviennent à s'entendre.

La projection d'un rapport affectif destructeur est nuancée par une perception plus positive de la fratrie tel que le met en évidence le documentaire consacré aux artistes barcelonaises, *Univers(o) Pecanins* (2018). La construction du lien fraternel qui se détourne de toute construction innée se reflète particulièrement dans la trajectoire de ces trois artistes qui ont mis à profit cette unité familiale au service d'une entreprise professionnelle. La rivalité apparente que pourrait laisser supposer les jumelles Anna Maria et Maria Teresa avec la sœur aînée, Montse se trouve renversée par la tendresse mutuelle instaurée. Même si les deux cadettes évoluent dans le même univers artistique. La consolidation de ce lien affectif se remarque à travers la sublimation de leurs noms de famille comme en témoigne l'inauguration en 1964 de la Galerie Pecanins dans la ville de México. L'affiche de ce film documentaire insiste sur l'importance de ce lien affectif en figurant métaphoriquement au centre de l'affiche par le rapprochement conjoint de leurs mains pour former une unité autour de la lettre o du substantif « universo » qui renvoie à l'intitulée du film documentaire. Auréolé par une parenthèse, la graphie usée par le cinéaste concourt à insister sur cet attachement.

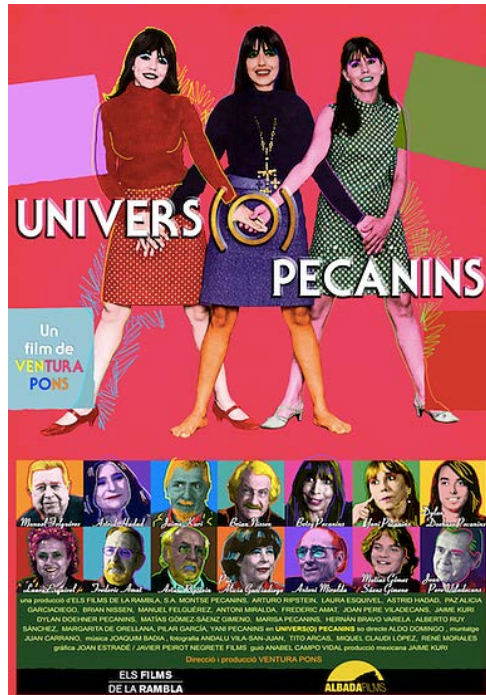


Figure 228. Ventura Pons, *Univers(o) Pecanins*, 2018.

Cette recherche d'harmonie s'avère être le terreau de leurs existences. La bienveillance cultivée au sein de la relation fraternelle dépasse le lien de parenté pour devenir la valeur artistique commune défendue en envisageant cette structure comme un espace ouvert qui joue un rôle fondamental pour le développement artistique tant mexicain que catalan. L'esprit de communion cultivé redessine les frontières comme nous le présente le poète mexicain Hernán Bravo Varela : « Por esa galería pasó la gran literatura de la época, el gran cine de la época y toda una generación que estaba abriéndose a los múltiples cambios artísticos sociales de este país » (19 min 16 s). À l'image de leur relation fusionnelle, elles contribuent à l'émergence d'une interaction permanente entre les deux pays comme le confirment nombre de figures intellectuelles et artistiques convoquées tout au long du documentaire dont Brian Nissen : « Ser un puente entre México y Barcelona, cosa que no existía y había la ignorancia por ambos lados del arte de ellos » (24 min 26 s). Jusqu'à la mort successive des deux jumelles en 2009, elles assurent un relais permanent qui est renforcé par l'ouverture en 1971 d'une autre galerie à Barcelone ce qui insiste sur la spécificité de la relation fraternelle qui : « transfigure tous les liens humains¹⁰⁵. » L'amour fraternel n'est pas envisagé uniquement comme un point de départ mais en se développant également dans la cellule filiale comme en témoigne l'héritage revendiqué particulièrement par Yani Pecanins, la fille d'Anna María

¹⁰⁵ Catherine Chalier, *La Fraternité, un espoir en clair-obscur*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Au fait », 2004, p. 116.

Pecanins devenue artiste et Betsy Pecanins, chanteuse.

Le dépassement du lien fraternel du cadre de la sanguinité se reflète plus particulièrement à travers le lien qui relie Anna Maria et Federico García Lorca dans *Miss Dalí* en partageant la même blessure affective du rejet du peintre catalan. Le lien affectif noué est si intense que cette dernière se souvient de leur ultime rencontre en décembre 1935. Malgré le succès qui aurait pu le détourner de toute valeur affective, le poète andalou reste fortement attaché à la sœur de l'artiste catalan. Malgré les années de séparation du fait du séjour de l'artiste à New York, le lien est intact comme nous l'expose, par le biais d'un flashback, Anna Maria Dalí : « Para mí es como si no nos hubiéramos separado nunca » (01 h 45 min 16 s). Cette bienveillance est confirmée par le geste corporel canonique symbolisé par la caresse comme le met en évidence un plan subjectif accompagné d'un propos affectueux : « Soy muy feliz » (01 h 45 min 28 s) pour exprimer son bonheur devant le succès de la dernière pièce de théâtre réalisée, *Yerma*.



Figure 229. Ventura Pons, *Miss Dalí*, 2017, 01h 45 min 28 s.

La loyauté mutuelle dont ils font preuve se remarque également dans la complicité nouée à propos de la confession de la blessure intime provoquée par Salvador Dalí depuis le début de sa relation amoureuse avec Gala. Le degré de complicité est tel qu'il n'hésite pas à révéler sa peine affective provoquée par l'attitude de son frère. Le rapport de complicité est d'autant plus souligné que la jeune femme se livre également à des aveux : « Es una mujer que engaña » (01 h 46 min 30 s). Cette mise à nue est révélatrice du rapport de confiance

instauré ce qui renvoie au principe même de fraternité. De l'âme sœur impossible avec Salvador Dalí, il trouve du réconfort auprès d'Anna Maria qui devient sa sœur de cœur.

2. La reconfiguration du lien amical

Si nous nous focalisons sur le rapport amical force est de constater que le cinéaste privilégie deux constats dans la manière de représenter cette marque affective comme nous allons le voir. La valeur amicale privilégiée par le cinéaste se loge dans la rareté en ne résultant pas d'une importance quantitative mais qualitative. Ce critère de qualité provient non seulement d'une durabilité de la relation mais du nombre restreint qu'il suppose. La considération de l'autre comme son alter-ego se remarque plus particulièrement lorsque le sujet est en difficulté. C'est à cette occasion que la présence de l'autre s'avère fondamentale pour surmonter les obstacles. Cette proximité affective est favorisée par le rapprochement spatial comme le met en évidence la relation amicale nouée entre Anita et sa voisine dans *Anita no pierde el tren*. Cette relation s'est construite au cours du temps comme nous le révèle Anita en revenant postérieurement sur les circonstances de leur rencontre sur le lieu de travail de cette dernière. Le choc émotionnel provoqué par un appel téléphonique annonçant son licenciement, l'amène à trouver du réconfort auprès de son amie la plus proche non seulement psychiquement que géographiquement, sa voisine, comme le met en évidence le plan d'ensemble sur l'intérieur de l'immeuble la communication entre les deux appartements.



Figure 230. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 16 min 51 s.

Ce soutien se manifeste par une attention portée à son égard, dans la composition d'un plateau réconfortant dont un gros plan réalisé sur la théière. À l'image de cette boisson, elle lui régénère temporairement ses forces pour sortir de ce dépérissement. Par cette intervention, Anita renoue progressivement avec l'extérieur en se confrontant quotidiennement au chantier du nouveau projet cinématographique. Elle va lui permettre non seulement de surmonter cette épreuve mais elle concourt à l'éclosion de la relation sentimentale d'Anita.



Figure 231. Ventura Pons, *Anita no perd el tren*, 2000, 17 min 58 s.

De la même manière que la complicité établie entre les deux amies favorisées par la proximité géographique de leurs appartements, le cinéaste souligne l'importance de l'agencement spatial tout au long de sa filmographie. L'appropriation singulière de l'habitat afin de combler le déficit relationnel se remarque notamment à travers le phénomène de colocation ayant une ascension fulgurante depuis les années 2000 et dont la capitale catalane figure parmi les exemples les plus emblématiques comme en témoigne le film *L'Auberge espagnole* de Cédric Klapisch. Au-delà du simple avantage économique apporté par le partage d'une habitation, ce dispositif concourt à renforcer les liens qui unissent les trois jeunes amies dans le centre barcelonais tout en leur permettant un épanouissement personnel dans *¿Qué te juegas mari Pili?* comme nous le confirme Jorge Grau Rebollo : « La intimidad y la privacidad son valoradas, pero también la disposición de un espacio que otorgue llibertat a

los personajes, donde poder desenvolverse sin tener que dar explicaciones a nadie¹⁰⁶. » Par ce mécanisme, le cinéaste incite à repenser le rapport à l'autre comme en témoigne la configuration singulière mise en lumière dans *Any de Gracia* qui unit une retraitée du quartier barcelonais de Gracia à un jeune garçon issue d'un village voisin. La configuration spatiale mise en place concourt à rapprocher les générations dans la mesure où la recomposition de cet espace sédentaire vise à rompre l'isolement qui guette chaque individu comme nous le signale Sophie Némoz en insistant sur son importance : « Un principe de solidarité et d'utilité sociale à l'épreuve des inégalités intergénérationnelles¹⁰⁷. » La mise en lumière de cette forme organisationnelle est particulièrement caractéristique des initiatives engagées sur le territoire espagnol :

Sous une forme groupée, plus ou moins coopérative selon les projets en diffusion à travers le monde, depuis les modèles de « cohousing » imaginés dans les années 1960-1970 en Europe du Nord, de nouvelles programmations spatiales commencent à être expérimentées en France et en Espagne pour protéger l'intimité des retraités et des jeunes adultes, tout en privilégiant les lieux de rencontre et une prise en charge sanitaire et sociale par des professionnels¹⁰⁸.

Au-delà de la simple cohabitation, ce mode de vie permet de créer un trésor tant convoité dans la société actuelle qui correspond à la mise en place d'une communication pérenne pour permettre l'émergence du lien affectif.

L'importance conférée à la dimension amicale se remarque également dans *Amor idiota* puisque le personnage principal est confronté à la disparition de son meilleur ami. Le traumatisme de cette perte est explicitement mis en évidence par un commentaire élogieux en voix over au cours duquel cet énonciation emploie un adjectif qualificatif valorisant : « Nico. El gran Nico. » (06 min 46 s). La perte de cet ami proche renvoie à la conception amicale revendiquée par Michel de Montaigne dans la partie intitulée « De l'amitié », dans ses *Essais* (1580) où il rend hommage à son ami, Étienne de la Boétie. Même si ce dernier prône la modération « [...] ce n'est plus vertu, si l'excès y est¹⁰⁹ », il octroie un rôle fondamental à l'amitié en en le considérant comme « [...] le plus parfait et doux fruit de la vie¹¹⁰. » Montaigne fait part de sa souffrance provoquée par la perte d'un être cher : « Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : parce que

¹⁰⁶ Jorge Grau Rebollo, *La Familia en la pantalla : percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España*, Oviedo, Septem Ediciones, 2002, p. 214.

¹⁰⁷ Sophie Némoz, « Le Devenir de l'habitat intergénérationnel : une revisite socio-anthropologique » in *Gérontologie et société*, n. 152, vol. 39, 2017, p. 217.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁹ Michel De Montaigne, *Essais I*, Paris, Éditions Gallimard, 2009, p. 385.

¹¹⁰ *Ibid.*, p 478.

c'était lui, parce que c'était moi¹¹¹. » Ce dernier insiste sur la puissance affective de la relation amicale conçue selon le principe aristotélicien d'un lien affectif désintéressé. En ce sens, la perte de cet alter ego comme l'a éprouvé le personnage de Pere-Lluc dans *Amor idiota*, insiste sur son détachement à la société actuelle perçue comme un théâtre *mundi* : « La plupart de nos vacances sont farcesques [...] Il faut jouer dûment notre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté¹¹². » Le lien affectif les unissant est si intense qu'il reste en perpétuel contact lorsque Pere-Lluc adopte la même perspective ontologique en se laissant guidé par ses émotions. C'est en optant pour cette modalité existentielle que ce dernier rétablit le contact psychique avec celui qui, tout au long de sa carrière de comédien s'est employé à écouter sa sensibilité comme le met en évidence sa performance du roman dovotoieskien, *L'Idiot*. À travers cette relation, le cinéaste donne à voir la singularité de cette marque affective qui contribue non seulement à la réhabilitation du sensible mais permet au sujet de devenir lui-même d'après Julia Kristeva en prônant l'importance de la révolte de la chair :

[...] la révolte, donc, comme retour-retournement-déplacement-changement [...]. Ce qui fait sens aujourd'hui, ce n'est pas immédiatement l'avenir [...], c'est la révolte : c'est-à-dire le questionnement et le déplacement du passé. L'avenir, s'il existe, en dépend¹¹³.

Au contact de cette destinée tragique, Pere-Lluc est profondément bouleversé par la perte de cet ami auquel il est très attaché comme il le met en évidence par l'emploi d'une comparaison biologique : « Su presencia en mi vida era por decirlo de una manera idiota una de las ramas donde agarrarme para no caer en el precipicio. » (08 min 17 s). Malgré la souffrance éprouvée, cette disparition contribue à le faire exister. Même si la disparition de cet être cher le met à mal, le travail de deuil n'est pas vécu négativement mais s'inscrit dans un long processus d'acceptation qui devient l'enjeu de la représentation filmique. Grâce à cet autre, Pere-Lluc se livre à l'expérience réflexive qui lui permet de devenir lui-même. L'importance conférée à la construction de la singularité de l'être fait écho à ce que Clément Rosset définit à travers le concept d'idiotie :

Idiôtès, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se refléter, d'apparaître dans le double du miroir¹¹⁴.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 373.

¹¹² Michel De Montaigne, *Essais III*, Paris, Éditions Gallimard, 2009, p. 327.

¹¹³ Julia Kristeva, *La Révolte intime*, Paris, Librairie générale française coll. « Folio Essais », 2000, pp.10-11.

¹¹⁴ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, coll. « Critique », 1977, pp. 12-13.

Progressivement, le sentiment de perte s'estompe au profit d'une reconsidération de l'absence de l'être cher. Aussi déterminé que son meilleur ami, il continue sur ce chemin discordant en conservant l'apparence paradoxale de la figure de l'idiot. La fragilité de la chair est perçue positivement comme un réveil de la chair. C'est en étant en position de fragilité que le corps mobilise ses sens pour surmonter les épreuves. Dans cette optique la répétition de la séquence initiale à la fin du film insiste sur l'importance de la notion d'affectivité pour surmonter l'épreuve de la mort. L'apprentissage reçu se reflète à travers le présent laissé par son meilleur ami. Ce n'est qu'au cours du temps ce qui explique la construction circulaire de ce long-métrage que Pere-Lluc comprend le sens de l'objet légué. Les billes offertes symbolisent les flux incessants qui parcourent le corps. La perte de cet ami cher doit le conduire à se tourner vers l'avenir. Au vide actuel, il doit se remplir de vitalité en se projetant dans une quête d'un devenir.



Figure 232. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 27 min 44 s.

Cet objet circulaire apparaît également comme la métaphore de l'existence humaine. Le rapport affectif est le fil d'Ariane menant à l'expression de la chair. La poétique corporelle ponssienne s'oriente vers une perception sensible : « [...] sous la solidité de l'essence et de l'idée, il y a le tissu de l'expérience, cette chair du temps...¹¹⁵. » À l'image de ces billes, la matière corporelle se nourrit d'un réseau de relations à tisser avec autrui. Se refusant à toute

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 150.

forme d'idéalisation, le protagoniste ne perçoit pas l'apprentissage de la sensibilité comme un moyen d'accès à la transcendance de l'être au profit d'une existence fondée sur le principe de l'immanence : « La experiencia no nos hace más sabios sino más viejos. » (01 h 19 min 18 s). De ce fait, en se rendant sur la pierre tombale de son meilleur ami, il ressent un apaisement ce qui renverse la valeur apparente de la sensibilité : « Nicco nunca me dejó una sensación de dolor al contrario me ofrece una atmosfera de calma y estima con él me siento menos un poco idiota. Me voy tranquilo y en paz. » (01 h 20 min 04 s). Grâce à lui, Pere-Lluc a pris conscience du pouvoir de l'affect. Le désenchantement du corps dans l'écriture ponssienne ne vise pas à mettre en évidence le déterminisme de la matière mais à insister sur la capacité de l'existence humaine à se saisir des flux émotionnels qui le parcourent pour exister.

3. La reconstitution de l'amour charnel

Cette marque d'affection n'est pas à lire uniquement à travers le prisme de la bienveillance. Entreprendre une relation concrète avec autrui fait écho à l'amour authentique sartrien. S'investir dans un rapport amoureux implique un double dépassement du sujet qui doit non seulement surmonter son désir individuel mais se détourner de l'image préconçue pour le vivre pleinement. Même s'il se refuse à tout attachement affectif d'ordre passionnel, Pere-Lluc est emporté dans ce tourbillon émotionnel en étant frappé par l'une des flèches de Cupidon. Le cinéaste met en exergue la puissance émotionnelle de la matière en la faisant surgir dans une situation qui en apparence ne dispose pas le personnage principal à une rencontre. Titubant dans une rue déserte de la capitale catalane, Pere-Lluc ne dispose pas de toutes ses facultés. Désorienté, il n'hésite pas à se soulager contre un arbre. L'inattention portée à l'environnement urbain est l'origine d'un accident. Ne voyant pas la présence d'une échelle sur son chemin, il tombe à terre devant cet obstacle. Préoccupée par son état inquiétant accentué par son gémissement, la jeune femme fautive s'approche de cette chair éprouvée sans pour autant témoigner de la compassion comme le met en relief la question formelle formulée : « ¿ Te has hecho daño. » (09 min 31 s). À sa vue, il reste figé au sol, les bras tendus à la manière du Christ.



Figure 233. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 09 min 43 s.

L'effet de l'alcool ingéré est substitué à la présence féminine. Crucifié d'amour, il devient spectateur de la scène comme le met en évidence son silence ce qui conduit la jeune femme à poursuivre son activité. Hypnotisé par l'irruption féminine, il en perd l'usage de la parole. La métamorphose de la matière masculine affaiblie est intensifiée par un plan subjectif qui, pour reprendre une expression populaire, concourt à mettre l'ange féminin sur un piédestal. Cette forme cinématographique nous permet de faire corps avec le protagoniste en partageant ses sensations les plus intérieures comme nous le précise Yannick Vallet : « [...] une figure de style qui va souvent bien au-delà de l'identification du spectateur au personnage, car il permet la mise en place d'une tension narrative et dramatique¹¹⁶. » Ce paramètre exerce une influence considérable en nous mettant au cœur de l'élément déclencheur d'une passion amoureuse. Foudroyé par l'apparition de cette créature, le cinéaste nous retranscrit l'effet suscité en faisant fusionner l'espace d'un instant avec la chair du protagoniste.

¹¹⁶ Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, op.cit., p. 84.



Figure 234. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 09 min 43 s.

Affairée à son travail, elle est montée sur l'échelle pour poser deux banderoles rouges et bleues qui ne sont pas sans rappeler les couleurs portées par la jeune femme sur un lampadaire. L'image angélique apparaît explicitement par l'illusion créée par ces deux panneaux publicitaires lui constituant des ailes mécaniques. Le tressaillement du protagoniste pour cette chair féminine est à lire comme une réappropriation d'un fantasme qui renvoie à l'archétype de la femme fatale : « Immortalisée par le cinéma hollywoodien des années quarante, la femme fatale est une blonde platine, portant une robe fourreau noire, des talons hauts et un fume-cigarette¹¹⁷. » Le cinéaste réactualise cet archétype en l'inscrivant dans les enjeux de la société actuelle. Selon Dominique Maingueneau, la lecture de cette image esthétique est à l'origine de la modification de la fragilisation du pouvoir dominant masculin :

La femme est “ fatale ” non seulement parce qu'elle est maléfique, mais aussi et surtout parce qu'elle défait l'économie du bien et du mal en vertu de laquelle la doxa peut la dire “ fatale ”. Ce qui est fatal, ce n'est pas seulement qu'il y ait déchéance et ruine, c'est surtout que se faille le sol qui permet de donner sens à la chute de l'homme¹¹⁸.

Cette rencontre donne lieu à l'expérimentation du tableau fantasmagorique de la femme inconnue hypnotisant le corps masculin. Sa présence modifie son rapport au monde en ne le plaçant plus en position de force :

¹¹⁷ Jacques André, *Les 100 mots de la sexualité*, op. cit., p. 52.

¹¹⁸ Dominique Maingueneau, « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André, Anne Juranville, *Fatalités du féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 52.

Ce dernier voudrait pouvoir raisonner en termes de “ guerre des sexes ”, de “ points de vue ” opposés, d’“ adversaires ”, de forces symétriques de même nature entre lesquelles il faudrait définir le juste partage. Mais la crise ouverte par la femme fatale déstabilise un tel univers. Force est alors d’user avec réserve du vocabulaire, de douter qu’il y ait un “ points de vue ”, une “ identité ” bafouée de la femme qui répondrait trait pour trait et dent pour dent à celle de l’homme. L’identité de l’homme n’est pas une identité à côté de celle de la femme, mais il existe entre l’homme et l’identité une relation constitutive.

Le renversement du rapport de forces est accentué par la passivité du sujet qui reste figer sur place. Ce trouble émotionnel est intensifié par le son en off suave d’une tonalité romantique du saxophone accompagnant la séquence. C’est par ce dispositif que le cinéaste remet en question la notion de fragilité. A la différence du sonnet, le coup de foudre ne contribue pas seulement à réveiller l’être mais il devient l’objet de son existence. L’enjeu de la matière éveillée est de partir à la conquête de cette inconnue qui n’a pas conscience de son existence. Opposé à cette fatalité de la condition humaine, le protagoniste prend son destin entre ses mains. En ce sens, la sensibilité est à lire d’un point de vue deleuzien s’appuyant sur une réflexion platonicienne :

Il existe un texte philosophique que Deleuze aime à citer, un passage du livre VII de la *République* dans lequel Platon distingue deux choses dans le monde : les choses qui n’émeuvent pas la pensée, qui la “ laissent tranquille ” et celles, “ qui forcent la pensée à penser, qui la mettent en mouvement ; d’une part les objets reconnaissables ”, de l’autre les “ signes rencontrés ”. Il y a une violence de la rencontre ; la rencontre est une contrainte. [...] Ce qui est rencontré relève de l’intensité sensorielle : l’objet rencontré est d’abord et avant tout appréhendé par la sensibilité. La sensibilité est une faculté. Celle-ci n’est pas seulement réceptive à ce qui est rencontré, et qui n’est pas reconnu, mais elle l’éprouve, transie par ce qui la traverse et que néanmoins elle vise à saisir : la rencontre est une épreuve pour la sensibilité. C’est que la sensibilité est seule, seule à être visée par ce qui arrive, seule à viser ce qui est ainsi rencontré. C’est-à-dire qu’elle n’est pas, en tant que faculté, interchangeable avec les autres facultés. Autrement dit, ce qui est senti -l’objet sensible de la rencontre- ne peut être senti que par elle, et par aucune faculté. En ce sens, la fonction de la sensibilité contraste radicalement avec l’usage qui en est fait dans une pensée prédéterminée par le sens commun, hantée par l’acte de reconnaissance¹¹⁹.

L’importance de la corporalité des signes est mise en évidence par Gilles Deleuze. À la qualité platonicienne, le philosophe privilégie la notion d’intensité pour révéler l’importance de la sensibilité. Toutefois, cette rencontre apparaît de manière violente ce qui renvoie à l’étymologie même de l’expression : « Dans la mythologie grecque, le foudre, arme et attribut de Zeus, est un faisceau de dards enflammés capables d’avertir, de punir et de détruire¹²⁰. » L’intérêt porté pour l’expression accrue du caractère sensible est à mettre en relation avec la notion de pouvoir. Le lien unissant les sensations à la puissance de la chair contribue à rapprocher la réflexion deleuzienne de celle de Nietzsche. Gilles Deleuze envisage

¹¹⁹ *Ibid.*, p.35.

¹²⁰ André Jacques, *Les 100 mots de la sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 29.

la « volonté de puissance » dans une lignée spinoziste comme le met en évidence la spécialiste Evelyne Grosman :

Spinoza, dans une théorie extrêmement profonde, voulait qu'à toute quantité de force correspondît un pouvoir d'être affecté d'un plus grand nombre de façons. C'est ce pouvoir qui mesurait la force d'un corps ou qui exprimait sa puissance¹²¹.

C'est dans cette perspective que ce philosophe est perçu comme l'initiateur d'une reconsidération de la matière corporelle en insistant sur les conséquences de l'expression sensible. Le pouvoir d'être affecté n'est pas synonyme de passivité mais de sensibilité, ce que Friedrich Wilhelm Nietzsche appelle précisément un « pathos » renvoyant à une notion du philosophe énoncée à travers le concept de volonté de puissance¹²². Cela désigne la force humaine la plus importante parfois désignée par ce dernier comme l'essence de l'être ou l'essence de la vie, souvent utilisée pour exposer l'ensemble de sa philosophie. Le corps apparaît comme le fil conducteur :

Le pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité, mais affectivité, sensibilité, sensation. C'est en ce sens que Nietzsche, avant même d'avoir élaboré le concept de volonté de puissance, parlait déjà d'un sentiment de puissance : la puissance fut traitée par Nietzsche comme une affaire de sentiment et de sensibilité, avant de l'être comme une affaire de volonté de puissance, cette première caractéristique ne disparut nullement, elle devint la manifestation de la volonté de puissance. Voilà pourquoi, Nietzsche ne cesse pas de dire que la volonté de puissance est " la forme affective ", celle dont dérivent tous les autres sentiments Ou mieux encore : " La volonté de puissance n'est pas un être ni un devenir, c'est un " pathos ". C'est-à-dire : la volonté de puissance se manifeste comme la sensibilité de la force ; l'élément différentiel des forces se manifeste comme leur sensibilité différentielle¹²³.

Gilles Deleuze introduit une nouvelle approche d'inspiration spinoziste en renversant l'idée reçue de la sensibilité. En l'associant au concept de volonté, cette dernière est envisagée comme une force. Elle se révèle être la particularité de la faculté humaine, son expression dépend de l'action de la puissance d'agir. Médusé par son apparition, il ne fait pas taire ses pulsions ce qui le conduit à suivre à distance l'objet de son désir. Mais cet éloignement laisse place à un rapprochement progressif. La mise en relation est explicitement annoncée par la palette chromatique. À partir de cette deuxième thématique, la rhétorique visuelle témoigne de l'importance d'une complémentarité dans les relations sociales rendues possibles par la mise en place d'un rapport harmonieux. Le cinéaste met l'accent sur le rôle décisif du lien affectif à travers un élément plastique. La notion d'affect et plus particulièrement du lien amoureux s'exprime à travers ce cinéma jouant avec les effets de lumière et de chaleur.

¹²¹ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Editions de minuit, coll. « Paradoxe », 2017, p. 97.

¹²² Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962, pp. 70-71.

¹²³ *Ibid.*

L'attraction du protagoniste pour la jeune femme apparaît à l'écran dans le traitement des couleurs qui exercent une fonction narrative essentielle mettant en évidence la singularité du champ cinématographique :

[...] une " image " est *hétérogène*. C'est-à-dire qu'elle rassemble et coordonne, au sein d'un cadre (d'une limite), différentes catégories de signes : des "images" au sens théorique du terme (des signes iconiques, analogiques), mais aussi des signes plastiques : couleurs, formes, composition interne, texture¹²⁴.

Pere-Lluc porte des vêtements bleus tandis que la jeune femme affirme un goût prononcé pour le rouge ce qui attire l'attention. Lors de leur première rencontre, cette dernière est vêtue d'un T-shirt rouge et d'une salopette en jean. L'harmonie colorée conduirait déjà à leur rapprochement. La couleur bleue attribuée à la figure masculine n'est pas sans rappeler la tradition antique qui liait le garçon à l'incarnation de la force physique. Cela était envisagé comme la bénédiction des dieux résidant dans le monde céleste. L'intensité de la matière représentée induit un dynamisme. L'importance conférée au langage coloré joue un rôle déterminant dans l'élaboration d'une œuvre personnelle ce qui reflète l'influence de la Movida. Il est profondément bouleversé par ce mouvement contre culturel en faveur de l'émancipation. De la même manière que Pedro Almodóvar, il élabore un discours dissonant en faisant le choix d'une palette chromatique intense. Il mobilise ce procédé si cher au cinéaste madrilène depuis la réalisation en 1986 du film :

Matador présente, en outre, un degré de sophistication de l'écriture jamais atteint jusqu'alors. Comme si le cinéaste voulait, en écho, prolonger le caractère très abstrait et stylisé du film. Les couleurs chaudes très présentes dans la scène finale, jouent avec les couleurs froides, retrouvant en quelque sorte la structure duelle du film¹²⁵.

La dimension narrative rendue par l'usage de couleurs saturées est à rapprocher plus particulièrement de la fiction *Todo sobre mi madre* (1998) dans laquelle chaque couleur est non seulement reliée à un corps sexué déterminé mais contribue métaphoriquement à mettre l'accent sur le lien maternel. C'est dans cette perspective que le langage visuel contribue à donner intensité et profondeur aux images. Le bleu renvoie au fils tandis que le rouge se réfère à la mère. Ventura Pons reprend à son compte ces deux teintes pour dépeindre le lien amoureux. Le bleu prononcé reflète la présence masculine alors que le rouge vif fait corps avec la chair féminine. Même si le premier contact met à terre le protagoniste, il est révélateur d'une relation naissante. Cette rencontre joue un rôle déterminant dans la mesure où elle est source d'énergie :

¹²⁴ Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, op. cit., p.23.

¹²⁵ Jean-Claude Seguin, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, Paris, Éditions Ophrys, coll. « Imágenes », 2009, p.24.

Mon existence est parce qu'elle est appelée. Cette existence en tant que je l'assume devient pure générosité. Je suis parce que je me prodigue. [...] avant d'être aimés, nous étions inquiets de cette protubérance injustifiée, injustifiable qu'était notre existence ; au lieu de nous sentir , nous sentons à présent que cette existence est reprise et voulue dans ses moindres détails par une liberté absolue qu'elle conditionne en même temps - et que nous voulons nous-mêmes avec notre propre liberté. C'est là le fond de la joie d'amour, lorsqu'elle existe : nous sentir justifiés d'exister¹²⁶.

La reconnaissance par le sujet de ce besoin affectif n'est pas le signe d'une fragilité mais de vitalité. Par un premier plan, il poursuit son observation en la contemplant légèrement surélevé depuis le comptoir d'un bar.



Figure 235. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 11 min 41 s.

L'empreinte de leur rencontre est inscrite sur sa chair comme le laisse transparaître sur son front, une bosse encore ensanglantée. La brutalité de ce premier contact est annonciatrice non seulement d'une relation complexe mais fait de l'affection le moteur de l'existence. Ce coup de foudre bouleverse son rapport au monde. D'une existence plane, il est embarqué dans un mouvement incessant comme le confirme la récurrence à partir de cette révélation affective de la forme circulaire pour refléter cette nouvelle approche : « Me parece como un milagro eso de siempre ir adelante y volver a parecer a punto de empezar al punto de partida. Ahora entiendo la emoción de los primeros navegantes que demostraron que la tierra era redonda. » (17 min 08 s). Cette transformation le conduit à se positionner en marge du modèle

¹²⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 420.

répétitif dans lequel il s'inscrivait. Cette scène de rencontre violente cherche à insister sur le caractère imprévisible du champ affectif qui s'écarte de toute logique prédéterminée :

[...] la biologie de l'amour ne peut être tenue pour la vérité unique du désir et de l'amour, c'est qu'elle fait l'impasse sur l'érotisme, qu'elle ignore le désir dans sa propension à la gratuité, à la dépense inutile, le désir exempt de finalité reproductive, voire étranger à toute sentimentalité¹²⁷.

La revendication du pouvoir affectif comme conditionnement de l'existence au détriment d'une discursivité instituée renvoie l'idée d'une unicité entre composants organique et psychique du corps :

Une personne n'est pas seulement un corps, mais une chair – le corps vécu de l'intérieur – et une âme – l'esprit vécu de l'intérieur. C'est la raison pour laquelle les êtres dépourvus d'attributs reproductifs – la femme un peu trop plate, un peu trop vieille ; l'homme un peu trop gros, un peu trop humble – peuvent devenir objets d'amour...¹²⁸

Le déséquilibre du rapport affectif introduit est à l'origine même du réveil de Père-Lluc dans la mesure où cette révélation l'amène à se dépasser. Le dynamisme suscité se remarque dans la recherche effrénée de ce dernier à arpenter de nuit les rues de la ville barcelonaise à la recherche du corps désiré en suivant les empreintes laissées par la jeune femme comme le reflètent notamment les panneaux publicitaires à son effigie placés au-dessus des réverbères. L'effigie féminine apparaît sous la forme d'un médaillon. Le recours à la figure circulaire fait écho à l'obsession du protagoniste pour la forme arrondie qui n'est pas sans rappeler la poitrine féminine.

¹²⁷ Olivia Gazalé, *Quand les philosophes parlent d'amour et de sexe*, op. cit., p. 40.

¹²⁸ *Ibid.*



Figure 236. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 17 min 22 s.

Pour accéder à cette satisfaction affective, il est prêt à transgresser toutes les limites ce qui n'est pas sans rappeler la pensée machiavélique que « la fin justifie les moyens » en devenant simultanément : « [...] un féroce lion et un très astucieux renard¹²⁹. » Guidé par son désir, il use de tous les stratagèmes comme en témoigne l'artifice trouvé pour découvrir l'identité de sa bien-aimée. Aimer devient le principe premier de l'amitié qui supplante le fait d'être aimé. La mise en action supposée se révèle nécessaire car le maintien dans la passivité ne permet pas au corps de vivre. L'attente d'une marque d'affection ne concourt pas à l'éveil de sa sensibilité ce qui le conduit à sa perte. En se parant du maillot des blaugrana, il aborde le pompiste qui semble soutenir la même équipe comme en témoigne la casquette à l'effigie du club. La volonté d'être au plus près de cette mystérieuse inconnue se matérialise visuellement. Le panneau publicitaire sur lequel elle figure apparaît en arrière-plan.

¹²⁹ Nicolas Machiavel, *Œuvres* (trad. Christian Bec), Paris, Robert Lafont, 1996, p. 78.



Figure 237. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 17 min 40 s.

Par cette stratégie, il pénètre dans la sphère intime de cette mystérieuse inconnue en apprenant sa situation maritale. Malgré cet obstacle institutionnel, il essaie de se rapprocher corporellement de sa bien-aimée en l'accostant dans un bar. Néanmoins, cette première tentative se solde par un échec car cette dernière non seulement ne le reconnaît pas mais elle le prend pour un serveur. À l'image de l'ensemble des relations nouées, il use d'un prétexte d'ordre professionnel pour créer plus explicitement une rencontre. Le trouble suscité par cette rencontre hasardeuse se transforme en un amour inconsidéré qui déborde de la simple curiosité pour cette inconnue ce qui est caractéristique de la passion : « amour violent et exclusif inspiré par une personne et dégénérant parfois en obsession¹³⁰. » Guidé par sa sensibilité, il endosse une multitude de rôles. Désormais, il renverse les rôles en passant d'employé à acheteur. Par ce dispositif, il parvient enfin à obtenir l'attention souhaitée. Malheureusement, le deuxième essai n'est pas satisfaisant. Devant la confusion du protagoniste, la jeune femme tente de clarifier la situation par le biais d'une interrogation totale : « ¿ Me está diciendo que no sabé qué quiere anunciar ? » (21 min 02 s). L'intensité du flux émotionnel sur la chair du protagoniste est telle qu'il retourne la voir pour obtenir un lien plus concret à travers un motif professionnel. La fascination pour ce corps désiré se

¹³⁰ Trésor de la langue française « Passion », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1955292060>, [page consultée le 12/02/2016].

transforme en une obsession. La jeune femme a fait éclore en lui la notion d'affectivité qu'il s'était refusé à admettre. La puissance de la charge érotique qui lui parcourt la chair concourt à le revitaliser dans la mesure où elle le met sous tension permanente. D'une première phase contemplative obsessionnelle à travers des observations récurrentes perpétrées sur le corps désiré de Sandra, l'enjeu de la représentation cinématographique est de mettre en évidence le rôle prépondérant de l'affectivité dans la modulation du support organique. C'est dans cette optique que le caractère virtuel de cette relation unilatérale éclate au grand jour. Cette fois-ci, la nuit tous les chats ne sont pas gris car Pere-Lluc est découvert par la jeune femme dans son jardin en train de l'espionner. Déstabilisé, l'agresseur tente de s'expliquer mais la communication n'est pas rendue possible. Les mots laissent place à l'expression corporelle. Rongé par la panique, il tente de la calmer en la plaquant au sol. Contrairement aux apparences, son intervention physique brutale sur cette chair en détresse à terre ne vise pas à l'agresser, mais à la tranquilliser. Cet état d'esprit est explicitement énoncé par Pere-Lluc qui, par une voix douce, lui révèle ses intentions : « No te asustes. No soy un ladrón. » (35 min 12 s). À l'agression physique et verbale subies, cette dernière répercute cette violence sur son bourreau en l'assommant avec un objet brut, un rondin de bois, sur le même côté que lors de leur première rencontre. Le bourreau réveille ses failles en exposant le mal qui le ronge : « Un idiota inofensivo. » (37 min 20 s). La violence du choc émotionnel se reflète dans le rapprochement effectué par la jeune femme comparant le protagoniste à un animal : « Estás como una cabra. » (37 min 44 s). Reprenant peu à peu ses esprits, elle se rend compte du stratagème professionnel conçu : « No te perdono, ¿ lo entiendes ? » (38 min 20 s). Traumatisée, elle lui interdit toute nouvelle intrusion : « No quiero verte nunca más » (39 min 28 s) comme le met en évidence le son in du claquement de la porte d'entrée. Malgré l'interdit posé par la jeune femme de ne plus la suivre la puissance érotique qui le gagne est si écrasante qu'il reste assujetti à ses pulsions comme en témoigne la profondeur de champ grâce à laquelle nous le distinguons au second plan dans le même bar que cette dernière. Ce désir effréné se reflète dans la stratégie déployée pour établir le contact en passant par le biais du serveur pour lui dévoiler son identité à travers une carte de visite.



Figure 238. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 43 min 28 s.

Cette persistance le confronte directement à son rival qu'elle n'hésite pas à convoquer pour restaurer la frontière affective : « Mi marido ha de venir a recogerme. » (45 min 16 s). La dévalorisation de sa présence est accentuée par la verbalisation de phrases négatives, renforcée par le recours à une métaphore animalière dépréciative : « Nunca en mi vida he pegado ni una mosca. Me has obligado a mostrar mi parte más sucia y repugante. Tanto hoy como el día del tronco. No te lo perdonaré nunca... » (46 min 08 s). Bien que cette dernière mette un terme non seulement à la discussion mais à un quelconque rapport, le protagoniste reste camper sur ses positions en qualifiant cette réaction d'exagérée en comparant son énervement à un personnage de fiction : « Es como en los tebeos, cuando alguien se enfada y le dibujan sobre la cabeza imágenes de rayos y truenos. » (46 min 21 s). En désignant cette possession affective d'idiotie, le protagoniste use de cet artifice pour se laisser gagner par ses émotions en se soumettant à ses moindres désirs comme en témoignent les rôles suivants adoptés. Dans cette perspective, il devient serveur attiré dans un bar comme le confirme le ton autoritaire employé par la jeune femme : « ¿ Me lo traes o no ? » (47 min 38 s) renforcé par une attitude contraire aux règles de bonne conduite. Avachie sur sa chaise, elle manifeste son impatience en procédant au limage de ses ongles.



Figure 239. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 47 min 35 s.

Cependant contrairement aux apparences, ce rapport tyrannique devient plus harmonieux. Cette transformation s'exprime par un plan subjectif légèrement en plongée sur Pere- Lluç qui souligne l'entrée progressive du protagoniste dans la sphère intime de la jeune femme qui, peu à peu, livre sa conception de l'existence humaine en revendiquant l'importance de la révélation de soi : « Cada uno se considera diferente de cómo es en realidad. Tendemos a vernos como querríamos ser, no como son. » (48 min 30 s).



Figure 240. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 48 min 32 s.

Même si cette captation fait écho à la scène de rencontre, il convient de reprendre la pensée deleuzienne de la répétition qui se détache d'une perception uniforme du phénomène de réitération en postulant l'idée du caractère unique de chaque événement. Dans ce sillage, la reprise de ce plan marque une nouvelle étape dans le rapprochement affectif car il est l'élément déclencheur d'un nouveau rapport d'altérité. La communication instaurée lui permet de se rapprocher corporellement mais elle se retrouve fragilisée par l'intervention indirecte de son mari : « Últimamente me parece que me ha perdonado y que ya no quiere sacarme un ojo. » (49 min 40 s). La modification du rapport se remarque notamment lorsque tous deux partagent un verre dans un bar en évoquant le travail de la jeune femme. Tout comme dans leur premier rapprochement son mari intervient brutalement sous la forme sonore par le biais non seulement de la sonnerie de portable puis du klaxon de sa voiture mais physique par l'arrivée de son partenaire. La mise en tension des corps est doublée par la jeune femme embrasse et enlace son homme légitime. Devant ce spectacle à travers un gros plan, Pere-Lluc réplique en caressant la cuisse de sa bien-aimée ce qui déstabilise la jeune femme comme le signale la légère toux de celle-ci. La mise en tension mutuelle des corps s'oppose à une représentation violente du désir. La capacité à retenir la brutalité parcourant la chair s'inscrit dans un jeu de séduction. L'érotisme repose sur le lien traditionnel qui unit la femme

à une attraction démesurée : « [...] l'incarnation de l'Eve éternelle, luxurieuse, tentatrice¹³¹. »



Figure 241. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 50 min 29 s.

Au rythme d'une musique cubaine caractéristique de l'ambiance du bar, la mise en éveil de la chair féminine se transforme en un orgasme qu'elle essaie de dissimuler. Par un gros plan nous la découvrons bouche entrouverte en train de succomber clandestinement en présence de son mari à la tentation charnelle. L'émergence du plaisir féminin ne donne plus à voir l'image d'un psychopathe mais d'un séducteur. Son traumatisme du manque d'affection se dissipe temporairement : « Empiezo a ser un hombre feliz a pesar de mi perversidad. » (51 min 32 s). Déstabilisée par cette expérience érotique, la jeune femme refuse de se laisser dévorer par le plaisir sexuel. Le rétablissement des frontières passe par le biais du motif professionnel comme l'atteste le message vocal laissé sur le répondeur de ce tentateur afin de rétablir le rapport de force : « Sr Solans ¿ Podrías pasar por Pulido Comunicaciones ? Queremos hablar del contrato de las banderolas. Gracias. » (55 min 22 s). Dès son arrivée, elle tente de dissimuler le plaisir ressenti lors de cet épisode sous prétexte de bienséance comme en témoigne le recours à une modalité injonctive : « No te hagas ilusiones, quise evitar una desgracia. » (55 min 54 s). Devant la légèreté du protagoniste, elle emploie un ton plus sévère en ayant recours à l'impératif : « No seas cínico. » (56 min 02 s). Par un gros plan effectué sur son visage, elle tente de le ridiculiser en accentuant son sourire.

¹³¹ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1984, p.139.



Figure 242. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 56 min 02 s.

Tout comme lui, elle adopte une attitude effrontée pour dévoiler ses sentiments : « Me he aconstumbrado a ti. Me sirves para pintar a los borrachos de los bares. No que tengas una gran presencia física pero al menos los refrenas un poco. » (56 min 03 s). Mais cette stratégie s'effrite progressivement comme le laisse transparaître un aveu explicite : « La verdad es cuando esperaba sola mi marido me aburría un huevo. » (56 min 14 s). Leur rapprochement est à nouveau entrecoupé par l'appel téléphonique de son mari. Cependant, son intrusion ne met pas un terme à leur échange mais est annonciateur d'un rapprochement plus intense. Avec un plan poitrine, la jeune femme propose un rendez-vous en adoptant une attitude sensuelle en plaçant au-dessus-de ses lèvres son pouce et son index gauches : « Mi marido no llegará hata muy tarde, no sé qué plan tiene, pero si quieres podemos cenar juntos. » (57 min 24 s).



Figure 243 Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 57 min 24 s.

Le trouble suscité par cette proposition est renforcé par cette attitude aguicheuse qui allume le feu de la tentation comme le met en évidence le qualificatif français d'allumeuse pour désigner ce comportement :

Au sens premier du latin *alluminare*, le français a ajouté : *mettre le feu* (XII^e siècle), l'allumeuse enflamme le désir de l'homme, mais se dérobe quand il s'agit de l'éteindre, devenant indifférente à son assouvissement ; elle semble tout offrir mais ne donne rien¹³².

De cette suggestion tant désirée, le protagoniste la concrétise en prenant la responsabilité de la transgression de cet interdit. À l'image de ce rapprochement naissant, l'absence du mari est l'occasion d'une escapade qui se déroule à l'abri des regards, en périphérie de la ville sur les hauteurs de la capitale barcelonaise. Le repas pris dans une auberge participe d'une mise en tension de la chair en prenant la forme d'un dîner romantique. L'isolement en dehors de la vie est révélateur de la démarche transgressive. Ils trinquent au nom du motif les ayant reliés, la commande mensongère du protagoniste : « ¡ Por las banderolas ! » (57 min 48 s). La jeune femme se lance dans un jeu de séduction en dévoilant dans un premier temps sa sphère intime. Elle donne des précisions concernant sa relation avec son mari qui ne cesse de répondre à ses désirs. C'est dans cette perspective qu'elle compare sa situation de puissance à une figure royale : « Como una reina. » (58 min 26 s). Elle ne se limite pas à dévoiler sa relation maritale mais évoque également d'autres

¹³² Jacques André, *Les 100 mots de la sexualité*, op. cit. p. 11.

aspects de sa vie intime comme la possession d'un chat. À l'image du proverbe quand le chat n'est pas là, les souris dansent, tous deux profitent de l'absence de l'époux pour accomplir leur désir. C'est également au cours de cette conversation qu'elle révèle sa manière d'être : « La empresa es la culminación de un sueño de independencia profesional. » (58 min 39 s). L'importance conférée à la dimension onirique semble se restreindre à son activité professionnelle. Amorcé par Pere-Lluc, elle prolonge l'expérience imaginaire en se réappropriant l'idée du dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca que « *La Vie est songe*¹³³ ». Le corps en jeu soulève la question entre l'expérience d'un songe érotique qui repose sur le mensonge. Le basculement de la jeune femme vers cette existence se manifeste par la gestuelle adoptée. La mise en action réflexive s'accompagne d'une dimension performative qui traduit l'idée soulevée par le prisonnier Sigismond enfermé dans sa tour depuis sa naissance. L'intention de vivre ce rêve prend forme lorsque cette dernière lance sur les charbons ardents le corps en procédant à une excitation érotique lorsqu'elle se rend à la salle de bain pour se rafraîchir. Elle profite de ce déplacement pour stimuler les pulsions de son partenaire potentiel en laissant dépasser une lanterne de sa lingerie mis en évidence par un plan détaillé ce qui intensifie la charge érotique de la scène :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? C'est l'intermittence qui est érotique, celle de la peau qui scintille entre deux pièces, entre deux bords. C'est le scintillement même qui séduit, ou encore la mise en scène d'une apparition-disparition¹³⁴.

Le frôlement de cette limite concourt à maintenir le corps masculin non seulement en éveil mais à l'hypnotiser pour en prendre le contrôle : « la parure intime est le théâtre, toute en feinte et en trouble, afin d'égarer le regard¹³⁵. » Le pouvoir des apparences est intensifié par un autre élément textile situé le haut du corps. Le T-shirt d'un rouge vif sur lequel figure un cœur vise à intensifier le jeu érotique. Cette stratégie cherche non seulement à exciter le protagoniste mais les autres hommes présents comme le met en évidence une succession de plans poitrine sur les clients masculins et le restaurateur à la barbe imposante donnant l'image d'un homme brut au vu de cet élément esthétique :

Dans ces civilisations où la barbe fait l'homme, elle est tellement liée à sa virilité et à son honneur qu'elle joue le rôle d'équivalent public, social, du membre viril- un substitut du pénis, diraient les psychanalystes¹³⁶.

¹³³ Pedro Calderón De la Barca, *La vie est songe* (trad. Antoine de Latour), Paris, Le Livre de Poche, 2012.

¹³⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, coll. « Points essais », 1973, p.10.

¹³⁵ Jacques André, *Les 100 mots de la sexualité*, op. cit., p. 116.

¹³⁶ Marie-France, Auzépy, Joël Cornette, *Histoire du poil*, Paris, Belin, coll. « Hors collection », 2011, p. 13.

Seule femme dans cet univers masculin, elle cherche à attirer l'attention. Bien plus que l'éveil du désir, le mécanisme de séduction mis en place concourt à revendiquer une existence propre ce qui fait écho à la pensée existentialiste de Jean-Paul Sartre :

Dans la séduction, je ne tente nullement de découvrir à autrui ma subjectivité : je ne pourrais le faire, d'ailleurs, qu'en regardant l'autre ; mais par ce regard je ferais disparaître la subjectivité d'autrui et c'est elle que je veux assimiler. Séduire, c'est assumer entièrement et comme un risque à courir mon objectivité pour autrui, c'est me mettre sous son regard et me faire regarder par lui, c'est courir le danger d'être-vu pour faire un nouveau départ et m'approprier l'autre dans et par mon objectivité. Je refuse de quitter le terrain où j'éprouve mon objectivité : c'est sur ce terrain que je veux engager la lutte en me faisant *objet fascinant*¹³⁷.

L'effet recherché est explicitement confirmé par le protagoniste qui se compare non seulement à une figure animale dominatrice mais rapproche la situation vécue d'un célèbre conte afin d'insister sur le caractère artificiel de la scène : « Me siento un poco como el lobo con la caperucita roja. Estoy realmente enfermo. » (59 min 10 s). La stratégie mise en place est fructueuse puisque emporté par ses pulsions, il l'embrasse. L'intensité du baiser est telle que le protagoniste nous fait part de ses émotions par un commentaire en off : « Le doy un beso en dos tiempos primero dulce y después brusco a fondo y sexy, exhibicionista, inmaduro lentoso y fastidioso de haber que no somos un par de críos. » (59 min 21 s). C'est en ce sens, que ces deux chairs en effusion empruntent le même chemin onirique. Cette expérience unique passe par une réévaluation perpétuelle des images projetées. Contrairement aux apparences, le loup qui est entré dans la bergerie n'est pas le protagoniste, mais la jeune femme qui semant le désir met à sa merci tous les hommes. L'intensité de la scène est accentuée par l'introduction d'une musique rythmée. Cette position de force est directement énoncée dès le retour de la jeune femme : « ¿ Has visto cómo me miraban ? » (59 min 19 s). L'effet provoqué est accentué par une succession de plans effectués sur les autres clients qui restent figés sur place devant ce spectacle pulsionnelle.

¹³⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 439.



Figure 244. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 59 min 04 s.

L'un des cyclistes ne cesse de cligner des yeux tandis que le patron de l'auberge décide de quitter la pièce. La charge émotionnelle apparaît également dans la manière dont Pere-Lluc embrasse sa partenaire. Au cours de ce baiser, il passe ses mains dans ses cheveux ce qui contribue à renforcer la dimension érotique de la scène. De sa tête, le protagoniste descend ses mains de sa tête à sa poitrine comme pour la dévêtir. L'importance de ce rapprochement est mise en évidence par la précision temporelle de cet instant de la part du protagoniste : « A los dos hieráticos minutos y treinta segundos lo dejamos. » (01 h 00 min 12 s). Elle tente de dissocier le rapprochement corporel du lien affectif : « Un beso no significa nada. » (01 h 00 min 30 s). L'opposition du protagoniste ne se manifeste pas à travers le recours aux mots mais au corps. C'est par une réponse sensorielle que Pere-Lluc réagit en mettant sa main dans son entre-cuisse tout en l'embrassant. Devant ce spectacle érotique, le patron de l'établissement refait son apparition en ayant à la main une clé d'une chambre ce qui est annonciateur d'un rapport charnel plus intense renforcé par le son in du souffle du protagoniste. Dans la chambre, ce dernier ne parvient pas à réaliser que son rêve se soit transformé en réalité. Ce rapprochement jouit d'une importance fondamentale car il lui permet d'exister :

[...] mon corps est un moyen pour toucher les épaules, mais que les épaules d'autrui sont un moyen pour moi de découvrir mon corps comme révélation fascinante de ma facticité, c'est à

dire comme chair. Ainsi le désir est-il désir d'appropriation d'un corps en tant que cette appropriation me révèle mon corps comme chair¹³⁸.

Par un plan poitrine qui permet de mettre en évidence son état émotionnel, il joint ses mains près de sa bouche à l'image d'un enfant excité par l'accomplissement de ce désir.



Figure 245. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 01 min 08 s.

Le trouble parcourant le protagoniste est exprimé par un balbutiement : « Hace días que tenía ganas de estar contigo. Sabía que pasaría más tarde más temprano pero ya nunca olvidé el primer paso. » (01 h 02 min 33 s). Restée silencieuse, elle disparaît à l'aurore ce qui perturbe le protagoniste. Perturbé par sa disparition, il ressent son départ comme une perte qui le plonge dans une souffrance profonde. C'est dans cette perspective que le cinéaste réutilise la même stratégie narrative en ayant recours à la même musique stridente que lors de la séquence d'observation clandestine pour traduire le malaise du personnage principal. Ce dernier se rend compte que le cercle vicieux de dépendance n'est pas terminé comme il le souligne à travers l'emploi de la métaphore christique : « La primera estación de mi vía cruz fue espiarla. La segunda irle detrás y confiar en que se dignase hablar conmigo. La tercera encontrarla cada vez que trabaja sabiendo que me estará esperando porque ahora ella misma quien me informa donde estará y a qué hora. » (01 h 03 min 45 s). Le sentiment amoureux est vécu comme une succession de souffrances. À l'image de l'observation de la chair désirée, le cinéaste mobilise le même dispositif pour mettre en scène le caractère obsessionnel de cette passion amoureuse. Le détachement par rapport à la construction institutionnalisée du rapport

¹³⁸ *Ibid.*, p. 439.

amoureux est à rapprocher de l'analyse nietzschéenne. C'est en prenant notamment appui sur l'essai *L'Antéchrist* que le phénomène de distanciation avec ce phénomène hétéronormatif est opéré fondé sur la morale chrétienne. Ce dispositif octroie une importance fondamentale au ressentiment qui s'articule autour de la pitié concourant à envisager l'existence d'adopter un point de vue pessimiste :

Pour que l'*amour* soit possible, Dieu doit être une personne ; pour que les bas instincts puissent avoir voix au chapitre, il faut que Dieu soit jeune. Pour susciter la ferveur des femmes, il faut mettre en vedette un saint beau garçon à celle des hommes, il faut une vierge Marie¹³⁹.

Les maux provoqués par le sentiment amoureux font l'objet de la représentation cinématographique. Loin de magnifier l'impact provoqué par ce corps autre rencontré de façon inattendue, Ventura Pons l'humanise en le présentant à travers le prisme d'une pathologie qui contamine le corps humain en lui modifiant son rapport au monde. Par ce mécanisme, le protagoniste se réapproprie la faculté sensible propre à la dimension divine : « [...] les trois vertus chrétiennes, la foi, l'amour, l'espérance : moi je les appelle les trois astuces *chrétiennes*¹⁴⁰. » L'aspect physique du personnage joue également un rôle prépondérant dans la remise en question des principes fondateurs de l'amour passionnel : « Le “poil” représente la multitude, le multiple, et par là la dispersion, l'absence de cohésion, mais aussi son contraire, la force que donne le nombre¹⁴¹. » La pilosité régénère la puissance de vie de l'individu à l'image des figures mythiques telles que Samson puisant sa force légendaire dans sa chevelure. Présenté avec des cheveux longs et une barbe de couleur châtain, cette apparence n'est pas sans rappeler la figure christique qui s'est imposé peu à peu dans la tradition chrétienne. Même si la religion chrétienne d'Occident privilégie initialement une représentation céleste d'un Christ imberbe avec une chevelure blonde, elle laisse progressivement place à une image qualifiée plus humaine diffusée en Orient :

L'iconographie des victoires ailées a été appliquée aux anges, messagers célestes, mais le choix effectué à propos du Christ n'a pas été unanime : soit sous les traits d'un éphèbe bouclé, notamment quand il s'agit du Bon Pasteur, soit sous ceux d'un homme fait, chevelu et barbu, surtout, mais pas toujours quand il est assis en majesté. Thomas Mathews dans une analyse pénétrante, a montré en 1999 que, dans le premier cas, les artistes avaient repris soit l'iconographie d'Apollon soit celle de Dionysos, et que, dans le second, c'est Jupiter en majesté qui avait servi de modèle. Jusqu'au VI^e siècle les deux images cohabitent dans tout l'empire, signe peut-être de la croyance dans le caractère changeant de la personne du Christ, à la fois homme et dieu¹⁴².

¹³⁹ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. « Gallimard », (1896)1994, p. 68.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴² *Ibid.*, p. 88.

Cette orientation jugée plus humaine trouve un écho dans la représentation ponsienne du protagoniste. Par ce mécanisme, la chair cultive le sentiment d'extase sur le plan de l'immanence dont l'expérience extrême produite renvoie explicitement à la passion christique comme le revendique directement le protagoniste par le biais d'une métaphore : « Es el vía cruz más idiota de la historia. Es la lentanía cruces. » (01 h 03 min 52 s). La déconstruction de l'idéal amoureux provient d'une mise à distance du lien unissant le protagoniste au corps désiré. C'est dans cette perspective que le plaisir de cet acte non permis s'exprime avec violence. La transgression reprend la logique de dissimulation attendue en se produisant de nuit d'après Dominique Maingueneau : « [...] quand la nuit est tombée, qu'ils peuvent se livrer à leurs activités à l'ombre¹⁴³. » Néanmoins la discrétion de cette pratique déviante déjoue tous les dispositifs de contrôle en devenant exhibitionniste. L'expression de cette brutalité se reflète dans la captation du cinéaste qui opère une succession de zoom ce qui renforce la charge érotique de la séquence en jouant sur le rapport dialectique de la mise à distance et du rapprochement. La répression des forces sensibles parcourant l'appareil corporel au cours du jeu de séduction n'a pas contribué à l'expression d'une magnification de la relation mais a provoqué une répression de la chair :

La poignante intuition que nous avons de notre propre corps – corps désirant toujours sur le point de s'élancer en quête d'un objet qui émeuve et captive, et aussi corps désiré pour lui-même, pivot d'une motion d'amour revenant incessamment, narcissiquement sur soi –, l'érotisme s'attache à la faire fructifier ; il enseigne combien notre propre corps est aimable, passionnément, élevé parfois en objet de culte et fétiche, jusque dans les égarements et souffrances, aux limites de l'horreur même, qui le frappent, et combien, dans le même temps, les autres corps sont désirables, présents, nécessaires.

La concrétisation du désir érotique plonge Pere-Lluc dans une expérience profonde en l'exposant aux limites de l'existence à la lisière de la mort. C'est par l'expérimentation de l'extase produite par la dimension érotique, que le corps est exposé dans sa nudité. La béatitude éprouvée ne peut se faire sans une mise à nue intégrale de la chair qui le conduit simultanément à une souffrance profonde ce qui rejoint la sublimation christique. En cinéaste du corps, Ventura Pons pousse à son paroxysme l'influence de la dimension sensible dans l'existence de la chair en portant son attention sur la charge érotique ce qui est à rapprocher de la conception dynamique de la matière envisagée par Georges Bataille. L'activation du moteur pulsionnel propulse la chair dans un univers où il fait corps avec la jouissance de vie sans pour autant omettre l'expérience sacrificielle car il procède d'un acte transgressif. En

¹⁴³ Dominique Maingueneau, « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André, *Fatalités du féminin, op. cit.*, p. 59.

succombant à la tentation, le corps se rapproche de la mort. La béatitude ressentie concourt à une sublimation des corps dans la mesure où l'amour corporel fait naître une tendresse qui se reflète dans le contact tactile engagé par les deux partenaires à la suite de cette transgression. L'expérience extrême joue également un rôle fondamental dans la construction du lien affectif unissant les deux personnages en s'inscrivant dans une donnée temporelle plus longue. Le temps pris se remarque dans la manière dont le cinéaste capte ces corps en mouvement qui s'éloigne du rythme saccadé des autres séquences. La performance sexuelle laisse place à une prise de parole de la jeune femme qui s'accompagne d'un geste tendre. En ce sens, l'eros entre en connexion avec une bienveillance mutuelle qui se matérialise par le contact charnel qui ne recherche pas la stimulation sexuelle mais concourt à construire un rapport amoureux.



Figure 246. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 08 min 40 s.

L'unicité revendiquée se manifeste dans la manière dont ils s'entrelacent ce qui s'éloigne d'une perception fragmentatée de la matière. Le bonheur ressenti est explicitement avoué par la jeune femme : « Me encuentro muy bien contigo. » (01 h 08 min 50 s). Cette révélation témoigne de l'éclosion d'un sentiment amoureux naissant pour Pere-Lluc. La passion amoureuse s'inscrit progressivement dans la durée matérialisée par les mouvements de caméra. La perception de l'existence humaine comme un continuum se reflète par un lent travelling horizontal de gauche à droite. Par un fondu enchaîné, la discussion se poursuit soulignant l'importance de la conversation, la mise en tension corporelle n'apparaît plus à travers une performance physique mais réside dans les interventions répétées négatives de la jeune femme se refusant à considérer ce rapprochement comme le fruit du hasard : « No. Nuestro encuentro no fue fortuito tú me estabas espiando eso provocó todo lo demás y hasta

donde estamos no es el azar eres un sentimental. » (01 h 10 min 03 s). L'importance de cet échange se reflète par le comportement de la jeune femme qui clôtura la conversation en l'embrassant tendrement sur l'oreille. La sollicitation de cet orifice corporel va au-delà de sa fonction auditive. Tout comme l'anus ou encore le vagin, l'ouïe est un organe qui donne à voir une frontière entre l'intériorité et l'extériorité du corps. L'entrée dans cet intérieur n'est pas autorisée à n'importe qui ce qui met en évidence la complicité naissante entre eux. Cette transformation issue de l'émergence d'un lien affectif profond est renforcée par le commentaire en off de Pere-Lluc : « Los idiotas tenemos las orejas ultra sensibles. Me da ganas de llorar de gratitud. » (01 h 10 min 19 s). Le bienfait éprouvé lui permet de changer son rapport au monde. L'éveil de cette partie du corps renvoie à ce que Freud a identifié comme l'une des premières manifestations de la sexualité infantile : « [...] un tiraillement rythmique simultanée du lobe de l'oreille et peut s'emparer dans le même but d'une partie d'une autre personne (le plus souvent son oreille)¹⁴⁴. » À l'image de la pulsion sexuelle provoquée par le suçotement du sein, celle en lien avec le plaisir auditif crée un effet d'agrippement ce que John Bowlby envisage dans les années 1960 après son analyse de l'éloignement entre les parents et les enfants à travers sa théorie de l'attachement¹⁴⁵. Par la présence de l'autre, l'individu est stimulé à se détacher de lui-même pour envisager un autre devenir dans lequel il ne se limite plus et ne se satisfait plus lui-même. En ce sens, l'éclosion d'un « nous » laisse entrevoir un nouvel agencement de la réalité. Le resserrement sur la notion d'affect apparaît immédiatement après cette déclaration d'amour en mobilisant l'ensemble des fonctions sensorielles de l'appareil corporel. Après avoir refermé leur nid amoureux temporaire, elle propose à Pere-Lluc de l'accompagner à un cocktail ce qui témoigne de l'évolution du rapport affectif. C'est à partir de ce moment que la relation amoureuse prend naissance d'après les considérations de Toni Vall : « [...] ens trobem davant d'una història d'amor preciosa, narrada des de la intensitat emotiva i des de la comprensió d'un home i una dona que no havien previst enamorar-se¹⁴⁶. » Pere-Lluc saisit cette opportunité pour l'embrasser de jour devant son lieu de travail, ce lieu ayant officialisé leur relation.

¹⁴⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)*, op. cit., pp.102-103.

¹⁴⁵ Voir notamment John Bowlby *Attachement et perte*, vol 1, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

¹⁴⁶ Toni Vall « Amor Idiota. Estimar », *Avui*, cité par Ventura Pons « *Amor Idiota. Reacciones* », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva---esp>, [page consultée le 13/01/2014].



Figure 247. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 10 min 36 s.

À nouveau le contact tactile produit passe non seulement par le référent buccal mais la stimulation cutanée est renforcée par la caresse effectuée de la main gauche par Pere-Lluc ce qui est révélateur de la connexion établie. C'est à l'occasion de ce rapprochement qu'il en profite pour connaître l'identité de cette jeune femme tant désirée. Par un zoom, la jeune femme dévoile son prénom « Sandra. » (01 h 10 min 47 s) tout en souriant. Le passage à une relation extraconjugale plus intense se remarque à travers le cadrage. Après s'être rendus à cette invitation, ils entreprennent le chemin du retour enlacés en marchant paisiblement dans la rue déserte en direction de la camionnette de la jeune femme. C'est par un long plan fixe d'une durée de quatorze secondes et d'une très grande profondeur de champ contrastant avec une captation plus resserrée de l'appareil corporel que nous découvrons à distance ces deux chairs en effusion.



Figure 248. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 12 min 36 s.

L'inscription temporelle apparaît non seulement dans la manière de captation de l'appareil corporel mais à travers d'autres éléments présents dans ce plan. La perspective d'une relation officielle et non plus clandestine semble annoncée par la prise de vue de ces corps de dos ayant tous deux à la main un bouquet de roses au milieu d'une rue barcelonaise rappelle l'attitude de jeunes mariés s'éclipsant après la cérémonie de mariage pour vivre un instant d'intimité. L'association du désir sexuel et amoureux est clairement exposée par le corps masculin : « Te quiero y quiero tener hijos contigo. » (01 h 12 min 39 s). Toutefois, elle lui marque son opposition en mettant sa main devant sa bouche. Cette intervention souligne le désir de la jeune femme de vivre dans l'immédiateté sans se projeter dans un futur hypothétique comme en témoigne son intervention verbale : « ¿Y ahora qué haremos ? » (01 h 12 min 46 s). Le recours au futur traduit le pouvoir de l'affectivité dans la modulation de la chair en contribuant à la libéralisation du corps :

[...] un détachement par rapport au maintien de la vie qu'il s'agit, de l'indifférence à tout ce qui tend à l'assurer, de l'angoisse éprouvée dans ces conditions jusqu'à l'instant où les puissances de l'être chavirent, enfin de l'ouverture à ce mouvement immédiat de la vie qui est d'habitude comprimée, qui se libère soudain dans le débordement d'une joie d'être infinie¹⁴⁷.

L'aveu de Pere-Lluc est à l'origine d'une modification de la relation. Prenant la direction de son domicile, elle le laisse à mi-chemin sur le lieu où ils ont eu le premier rapport sexuel. Surpris par cette situation, il tente d'intervenir mais à nouveau, elle pose délicatement

¹⁴⁷ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 272.

sa main sur ses lèvres pour lui demander de la compréhension. La convocation d'un geste corporel tendre renforcée par un baiser combiné au langage verbal expriment l'attachement naissant qui n'est pas pour l'instant intégral dans la mesure où la jeune femme est toujours mariée : « No me brusques no me llames ya te llamaré yo. Te llamaré. Te lo prometo. ¿Me oyes ? » (01 h 13 min 46 s). L'incertitude du devenir de cette relation fait écho au principe ontologique de l'existence deleuzienne fondé sur la notion rhizomique. La perspective d'une deterritorialisation permanente est explicitement mise en évidence par la fragilité de cette liaison. En ce sens, le doute ne cesse de ronger le corps masculin comme en témoigne la récurrence de l'utilisation de l'adverbe modalisateur peut-être : « Quizás se ha acabado todo. Quiza ni tan solo podré hacer el amor como hasta ahora a escondidas en veinte minutos. » (01 h 14 min 12 s). Dévoré par cette passion amoureuse, l'attente le plonge dans une tourmente perpétuelle qui s'inscrit sur la chair : « [...] le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais lui-même la projection d'une surface¹⁴⁸. » L'annonce de cette nouvelle le plonge dans ce que Freud désigne comme un état de sidération. Le corps est absent de lui-même ce qui témoigne le désintérêt du sujet à s'inscrire dans la réalité. Le délaissement se manifeste par une consommation excessive de drogues. Cet isolement le met à l'écart du flux citadin comme le met en évidence son immobilisme devant la circulation en arrière-plan d'un tramway.



Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 14 min 18 s.

¹⁴⁸ Sigmund Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse, vol. XIII (1914-1915)*, (trad. Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, al.) Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 270.

La charge érotique est explorée à son paroxysme en plongeant l'être dans une souffrance extrême. L'absence de ce corps tant désiré le conduit à le substituer par une autre forme en partant à la conquête de chair féminine pour combler sa solitude. Le réalisateur fait ressortir le rôle fondamental joué par l'attitude mélancolique qui renvoie à un rapport affectif déséquilibré. Le manque de l'être aimé incite le sujet à se dépasser, à repousser les limites de son existence en donnant une primauté à la recherche de l'accomplissement son désir qui ne répond à aucune logique comme le traduit plus particulièrement Gilles Deleuze et Félix Guattari à travers la notion de « machines désirantes », « [...] la règle de produire toujours du produire, de greffer du produire sur le produit, est le caractère des machines désirantes ou de la production primaire : production de production¹⁴⁹. » C'est en concrétisant l'ensemble de ses envies que le corps peut adopter une position critique qui joue un rôle fondamental dans l'agencement de son existence. Cette perception renverse l'image dépréciative préconçue du processus de désenchantement affectif : « [...] tous les mélancoliques sont des êtres d'exceptions, et cela non par maladie, mais par nature¹⁵⁰. » Dans cette perspective, le personnage principal en quête de réconfort se rend dans un luxueux hôtel barcelonais pour être au contact d'autrui. Le besoin d'affection semble être comblé lorsqu'il se rapproche d'une femme d'âge mur. Par cette expérience corporelle infructueuse, il prend connaissance de son désir le plus profond comme il le révèle explicitement : « Para correrme, he pensado en la mujer amo. » (01 h 17 min 42 s). Le chagrin éprouvé met en évidence la distinction nécessaire à opérer entre objet et sujet dans la mesure où le désir amoureux ne relie pas des choses entre elles mais des personnes. L'amour est le produit d'une rencontre qui met en rapport deux sujets présentant des désirs. Le passage de l'objet au sujet amoureux s'effectue lorsque le protagoniste se trouve dans l'impossibilité de satisfaire ces pulsions sexuelles. C'est en faisant l'expérience de la spécificité du sentiment amoureux que Pere-Lluc prend conscience non seulement de lui-même mais du rapport à l'autre. La mise en évidence de cette double contrainte qui passe non seulement par un dépassement de l'amour narcissique mais d'une construction mutuelle. Cette expérimentation joue un rôle considérable dans son rapport au monde dans la mesure où elle lui permet de prendre conscience qu'il ne s'agit pas simplement d'être aimé mais d'aimer : « Ainsi nous apparaît-il qu'aimer est, dans son

¹⁴⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p.13.

¹⁵⁰ Aristote, *L'Homme de génie et de la mélancolie*, Paris, Rivage, coll. « Petite bibliothèque Rivage », 1988, p. 107.

essence, le projet de se faire aimer¹⁵¹. » La généralisation de cette marque affective se manifeste non seulement dans la volonté d'engager une relation amoureuse bienveillante mais dans la volonté de surmonter le chagrin provoqué par la disparition envers l'être cher, l'ami envisagé dans le sens aristotélicien comme son alter-ego. Cette évolution se manifeste non seulement à travers le départ inopiné de l'hôtel : « Acabo de dejar una mujer magnífica. Pero soy consciente de que tengo que resolver mi situación con Sandra. » (01 h 20 min 01 s) mais aussi dans son départ en Argentine. Il décide de rompre cette fuite en avant qui est la condition nécessaire pour vivre sa propre existence ce qui fait écho à l'importance du travail de deuil selon la pensée freudienne. Élaboré en 1915 dans un article intitulé « Deuil et mélancolie », il témoigne de l'apport psychanalytique dans la compréhension de la dimension psychique en s'intéressant au processus de reconstruction :

En quoi consiste alors le travail qu'opère le deuil ? Je crois qu'il n'y aura rien de contraint à le présenter de façon suivante : l'examen de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte dès lors l'exigence de retirer toute libido de ses connexions avec cet objet. Mais la tâche qu'elle impose ne peut être aussitôt accomplie¹⁵².

Sous couvert de la notion de libido dans la pensée freudienne, cette étape de redéploiement des forces sensibles sur soi est le cœur de ce dispositif de rétablissement de soi. La diminution de la souffrance de l'absence de l'être aimé provient d'une approbation de la perte. L'épreuve surmontée est le résultat d'un détachement à l'être cher en se rattachant à un objet lui ayant appartenu pour ensuite s'en éloigner au profit d'un recentrement sur sa propre existence. Le temps nécessaire permet de passer de la mélancolie au processus de deuil dans la mesure où la souffrance présente une dimension narcissique. La douleur de la disparition d'une personne proche donne le sentiment d'une perte de soi-même. Par l'acceptation, il s'agit de se retrouver soi-même en se tournant sur son avenir. En ce sens, l'expérience de la mort devient une puissance de l'agir, une force régénératrice. Ce changement d'attitude se remarque par la répétition d'un commentaire en off : « Estoy impaciente, impaciente, impaciente, impaciente, impaciente. » (01 h 20 min 12 s). L'éclaircissement sonore est accentué par un plan subjectif qui se reflète de manière singulière en donnant à voir la vision mentale du protagoniste. Le souhait d'une relation durable apparaît explicitement par le biais d'un flashback en accéléré mettant en scène leurs différents rapports. La succession rapide des événements survenus concourt à nous mettre au plus près du protagoniste. Par ce procédé il

¹⁵¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai phénoménologique*, op. cit., p. 421.

¹⁵² Sigmund Freud, *Métapsychologie*, op. cit., p. 264.

ouvre les portes de son intimité. Pour surmonter l'épreuve de la mort de son meilleur ami il se rend à Buenos Aires.

L'acceptation de la douleur se concrétise lorsqu'il se rend dans son appartement et sur le lieu de sa résidence mortuaire, il ne retourne pas à son hôtel les mains vides. Nicco lui a cédé un sac de billes qu'il conserve précieusement. Par cet héritage, il lui fait métaphoriquement don de sa personne pour lui permettre de dépasser la douleur provoquée par sa perte. À l'image de la figure d'idiot qu'il n'a cessé de cultiver jusqu'à son dernier souffle, la matière offerte n'a ni de valeur marchande ni métaphysique comme pourraient l'incarner le pain et le vin dans le sacrement chrétien de l'Eucharistie. Cet objet reflète la vision du monde de son ami. L'authenticité de l'être prend la forme d'un objet plein, circulaire de petite taille. Il est un écrin dans lequel on recouvre une multitude de couches illusoires, des images pour s'inscrire dans la sphère publique. L'enjeu de l'existence humaine est un jeu, qui consiste à se connecter, à établir des points de connexions multiples avec d'autres petites sphères circulaires. Même si ce substitut vise à vaincre le déchirement affectif, il n'est que relatif. Le protagoniste atténue la blessure en ayant recours à la relation affective construite avec Sandra. En ce sens, la qualité de l'objet offert se mesure dans la forme qu'il donne à voir. L'aspect circulaire est le signe qui le guide vers Sandra. Dès sa première rencontre, le panneau circulaire sur lequel est inscrit son portrait est cerclé, les différents clichés voyeuristes pris mettent en évidence sa poitrine aux formes arrondies. Le sentiment d'abandon est surmonté par la mise en place d'une stratégie visant à remplacer l'absence de l'être cher par la présence de cette femme tant désirée. C'est dans cette perspective que ce rapport affectif joue un rôle décisif dans sa reconstruction. Dans un premier temps, Sandra intervient par le biais du support photographique. Par plan détaillé, ce soutien affectif s'inscrit sur ce référent visuel. Son portrait est soigneusement conservé dans son portefeuille ce qui témoigne de son importance dans la sphère intime du protagoniste. À la différence des autres formes iconographiques, la photographie se caractérise par sa dimension signalétique en tant que : « [...] représentation par contiguïté physique du signe avec son référent¹⁵³. »

¹⁵³ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université. Cinéma et image », 1991, p. 41.



Figure 249 Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 21 min 54 s.

Le besoin de sa présence est d'autant plus souligné par l'appel effectué. À l'indifférence attendue, cette dernière fait preuve d'attention en se préoccupant de son état d'être. Cet intérêt est d'autant plus affirmé par une multitude de signes visuels annonciateurs de ce transfert affectif. La perte du lien amical substitué sous la forme de l'objet légué se manifeste par le référent chromatique. Lors du trajet retour, le protagoniste prend place dans un avion dont les couleurs entretiennent le lien affectif amoureux.



Figure 250. Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 22 min 38 s.

Par un plan d'ensemble légèrement filmé en plongée, Pere-Lluc est assis sur une couleur de siège rouge faisant écho à la couleur constamment portée par Sandra. Cette métaphore visuelle reflète le réconfort que cette dernière lui procure. À l'image de la couverture bleue qu'il utilise, ces tonalités complémentaires reflètent l'importance de ce lien affectif. Le poids de cette relation est tel que dès son arrivée sur le sol espagnol, il renoue le contact en l'appelant depuis une cabine téléphonique madrilène avant de prendre une correspondance pour Barcelone. Une fois sur place, il va directement la voir sur son lieu de travail. Épuisé tant par le décalage horaire que l'épreuve passée, l'attention portée à son égard se manifeste non seulement par sa présence mais par le biais d'un médicament visant à apaiser ses maux de tête. Le resserrement du lien qui les unit se matérialise par l'instauration d'une communication claire et précise ce qui est à l'origine d'une relation durable. La transparence de la communication conduit la jeune femme à se projeter dans un devenir commun avec le protagoniste. Cet engagement affectif se reflète dans la prise de décision de Sandra. En périphérie de la ville faisant référence visuellement à leur relation marginale, cette dernière s'isole pour mettre un terme à sa relation maritale. Au cours de cette attente temporaire, Pere- Lluc en profite pour revenir rétrospectivement par un flash-back accéléré sur les différentes étapes l'ayant marqué sans respecter un ordre chronologique déterminé mais régi en fonction de la puissance sensorielle ce qui insistent sur la profondeur des images appréhendée par la pensée deleuzienne évoquée ultérieurement Par ce processus, il prend conscience de l'importance du lien affectif dans l'existence de la matière corporelle à travers un commentaire en off : « Mi vida constituyó un largo y provechoso viaje hacia la idiotez como la carcoma en la modela vieja se ha recaminante entre nosotros hasta el final, el tiempo pasó y no cambiamos y la experiencia no nos hace más sabios sino más viejos. » (01 h 27 min 41 s). Une fois la rupture officialisée avec son mari, la jeune femme s'empresse de le rejoindre pour lui annoncer la nouvelle : « Se acabó. Nos vamos. » (01 h 27 min 54 s). Le départ est renforcé par le vombrissement d'un avion. La quête d'un devenir partagé apparaît explicitement lorsque cette dernière laisse dans sa camionnette professionnelle son téléphone portable. Sacs à la main, ils s'éloignent progressivement comme le met en évidence un plan fixe d'une dizaine de secondes reprenant la profondeur de l'image introduite lors de leur départ du cocktail¹⁵⁴. Cette ultime image reprend l'idée d'une existence en perpétuelle construction ce que la pensée guattaro-deleuzienne envisage sur le plan de l'immanence :

¹⁵⁴ Cf. Partie I, Figure 99, Ventura Pons, *Amor idiota*, 2004, 01 h 29 min 09 s.

[...] l'idée de nomadisme n'implique pas une territorialisation mais plutôt l'inverse : une déterritorialisation. De fait, ces deux concepts (nomadisme et déterritorialisation) impliquent un changement de paradigme que nous empruntons volontiers à la pensée de la nomadologie de Deleuze¹⁵⁵.

C'est dans cette perspective que le réalisateur souligne l'importance du rapport amoureux en insistant sur l'intensité qu'il procure en nous introduisant cette ligne de fuite. Cette relation en pointillé reprend l'idée de l'amour inauthentique formulé par Jean-Paul Sartre. L'incertitude du rapport engagé repose sur une mise en tension permanente : « [...] dans l'amour même, en son cœur, il y aura, s'il est authentique, cet être ou ne pas être et aussi une angoisse originelle qu'il ne soit pas¹⁵⁶. » De ce fait, aimer implique un double engagement de la part du sujet qui ne dépend pas seulement de sa volonté mais de sa capacité à cultiver en permanence ce sentiment. Cette affection repose sur une dialectique constante constitutive de la passion amoureuse entre déterminisme et liberté. C'est en ce sens que l'amour apparaît sous l'angle d'un jeu en ne cessant de mêler une dimension concrète et une autre tournée dans le monde des illusions : « Ce n'est pas le déterminisme passionnel que nous désirons chez autrui, dans l'amour, ni une liberté hors d'atteinte mais une liberté qui joue le déterminisme passionnel et qui se prend à son jeu¹⁵⁷. » L'activité amoureuse consiste à endosser des rôles préconçus tout en prenant soin d'indiquer une issue de secours au sujet.

Envisager le rapport à l'autre à travers le prisme d'une interaction permanente s'avère être le fil d'Ariane qui guide le cinéaste tout au long de sa filmographie. La nécessité non seulement d'autrui mais d'une relation à construire mutuellement apparaît comme le ressort fondamental de son écriture concernant le rapport amoureux saisi dans sa pluralité en tant qu'amour passion et bienveillance amicale. En ce sens, la construction du rapport amoureux n'est pas envisagée sur un modèle en apparaissant comme une puissance d'agir. L'importance conférée à la douceur, c'est-à-dire à la *philia* généralisée est appréhendée comme un remède contre la déchéance corporelle. Loin de sombrer dans un fatalisme de l'existence, la dimension critique apportée par la dissection de cette marque d'affection et plus particulièrement de la marque amicale non érotique impulse l'idée que l'individu est libre de prendre son destin entre ses mains.

¹⁵⁵ Jean-François Emmanuel Bruno, *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*, Boston, Brill- Rodopi, coll. « Pocket », 2017, p. 34.

¹⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983, p. 493.

¹⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 435.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail portant sur la filmographie de Ventura Pons, nous nous sommes efforcés de dégager le rapport harmonieux de cette œuvre cinématographique protéiforme en le percevant à travers le prisme de la théâtralité et de l'intimité. En reposant sur un paradigme qui peut en apparence sembler contradictoire en faisant converger deux approches distinctes que sont l'intériorité par le dévoiement de la sphère la plus intime et l'extériorité amenée par l'effet théâtral, il s'avère être complémentaires dans l'écriture ponssienne. Ces deux points d'ancrage constituent la matrice d'une œuvre singulière qui nous a permis d'étudier l'ensemble de la production cinématographique entreprise jusqu'à ce jour par le réalisateur catalan entre 1978 et 2018 en tenant compte aussi bien des réussites commerciales au prix de la considération des critiques que la période plus favorable pour les théoriciens au détriment du succès. La volonté d'opter pour une vision d'ensemble de cette production cinématographique concourt non seulement à s'assurer de la pertinence du critère envisagé mais s'est révélée en adéquation avec la poétique même de l'auteur. Cette perspective ne fait pas entrave à la démarche artistique de ce cinéaste constamment déterminé à abattre les frontières tant générique, esthétique que thématique au nom de la fureur poétique.

Notre objectif était d'aller au-delà de cette première appréciation pour déceler les enjeux soulevés par cette perception dissonante par rapport aux normes préétablies. En ce sens, cette démarche a été riche de réflexions en ouvrant la voie à de nombreuses questions méconnues avant notre recherche que nous avons sorties de l'ombre en les traitant sous l'angle de la théâtralité et de l'intimité. L'ampleur de la tâche fixée n'a cessé de nous donner du fil à retordre. Derrière l'apparente évidence de la reproduction d'un modèle structuré autour de ces deux principes, se cache une approche beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Nous avons montré dans quelles mesures l'effet théâtral et la sphère la plus intime apparaissaient comme les éléments définitoires de cette vaste production ayant émergé dans les premières années de la démocratie. Nous avons mis en évidence comment le cinéaste a su modeler cette constante en fonction des époques et s'inscrire durablement dans le paysage cinématographique marqué notamment par la postmodernité qui s'oppose à une perception figée de la réalité. Par l'analyse des mécanismes de théâtralité et d'intimité, l'objectif était de montrer les enjeux de la production cinématographique particulière de Ventura Pons qui se trouve tiraillé entre l'expression d'une esthétique propre et d'une dimension commerciale de l'art cinématographique.

Nous avons débuté notre étude en portant notre attention sur l'origine de l'entreprise artistique engagée par Ventura Pons en le reliant systématiquement au contexte cinématographique et sociohistorique espagnol. Cette introspection a non seulement permis de mettre en évidence les conditions d'émergence de ce regard si singulier mais de montrer les rapports unissant le créateur à son oeuvre, autrement dit, de montrer comment la notion d'intimité et de théâtralité entrent résonance avec la propre vie du cinéaste en nous fondant tant sur les déclarations du cinéaste que des études critiques pour appuyer notre réflexion. L'attachement aux circonstances de production et à la prise en compte de l'instance réceptrice nous a permis de dévoiler les facteurs propices à l'éclosion et à la consolidation de l'entreprise artistique engagée dans la manière d'aborder ces deux notions à l'écran.

Dans une deuxième partie, nous avons pénétré dans l'intimité même de la notion de théâtralité pour insister sur le rôle fondamental exercé par l'art théâtral pour permettre l'éclosion de cette esthétique singulière portant sur la sphère la plus intérieure de l'être. Puis, nous avons souligné dans quelles mesures le dévoilement de l'intimité ponssienne se détache de la perception traditionnelle de la marque la plus intime. Après avoir effectué lui-même un travail d'introspection qui a donné lieu à l'extériorisation d'un de ses désirs les plus profonds en passant derrière la caméra, il fait de ce travail intérieur une puissance créatrice en l'inscrivant à l'intérieur même de ses œuvres. Le caractère performatif de la notion d'intimité expérimenté par le cinéaste apparaît comme un ressort esthétique récurrent au sein de sa filmographie en prenant un aspect proprement théâtral dans la manière de cartographier le corps qui entre intrinsèquement en résonance avec son parcours artistique. À travers une approche sémiologique du terme de théâtralité en tant que manifestation d'un langage détaché du référent verbal, nous avons indiqué comment le cinéaste fait corps avec la théâtralité. Nous avons montré comment la filmographie de Ventura Pons est intrinsèquement liée à l'art théâtral qui par essence, est foisonnante de sens en reposant sur des frontières instables. C'est en tenant compte de la dimension littéraire et spectaculaire de ce référent que nous avons mis en évidence la démarche singulière du cinéaste. Nous avons montré comment ce dernier fait migrer dans son écriture cinématographique l'effet théâtral à travers le principe d'intermédialité. De l'opposition caractéristique du genre théâtral entre les fervents défenseurs du « textocentrisme » et les partisans du « scénocentrisme », le cinéaste transforme cette tension originelle en une force créative. La dualité constitutive de la notion récente de théâtralité expérimentée par Ventura Pons comme metteur en scène s'est révélée décisive à l'heure de son entrée dans le septième art. Cet engagement se manifeste non seulement dans

l'importance conférée au scénario et à la représentation mais dans son implication dans le processus cinématographique. Rappelons qu'il endosse aussi bien le rôle de scénariste que celui de producteur depuis la création de sa propre société de production à partir de 1985 nommé : Els films de la Rambla. C'est en puisant dans les tréfonds de l'art théâtral qu'il a réussi à imposer sa propre particularité dans la manière de concevoir l'objet filmique en tant que texte de lumière en jouant sur le principe de théâtralité. Chacun des éléments qui structurent l'espace cinématographique fournit un cadre sensoriel propice à l'édification de la théâtralité qui lui ont permis de s'affirmer comme un auteur-cinéaste. La richesse de cette association singulière ne se borne pas simplement à cette perspective en mobilisant en profondeur le référent intime.

Enfin, nous avons prolongé notre démarche en proposant une cartographie du concept d'intimité qui apparaît comme un trait récurrent de la poétique ponssienne. Après avoir évoqué les différents enjeux qui gravitent autour de la sphère la plus intérieure, nous avons mis au jour cette notion d'un point de vue cinématographique en la percevant à travers le prisme du corps. Par le biais de l'expérience corporelle, Ventura Pons s'illustre comme écrivain de lumière en proposant un rapport au réel spécifique qui ne cesse de transgresser les frontières du permissible. Grâce à l'inconstance de la forme corporelle, Ventura Pons a trouvé une force créative inépuisable qui l'a mis au service d'une réflexion ontologique. La perspective non seulement freudienne mais philosophique et sociologique ont été déterminantes dans l'analyse de cette vision déformée de la construction normative du corps. Le cinéaste catalan s'affranchit de toute discursivité en envisageant l'intimité, en renvoyant aux aspects les plus profonds de l'être ce qui n'est pas sans rappeler la perspective rhizomique. L'intérêt porté par le cinéaste au corps nous a non seulement permis de parcourir toute son œuvre mais aussi de proposer une réflexion détachée d'une considération strictement organique. Fondé sur des principes instables, le cinéaste s'est employé à concevoir une approche singulière du corps que nous avons explorée sous différents angles qui n'est pas seulement d'ordre esthétique et atemporel mais idéologique. Cette façon de supprimer les barrières, d'éliminer les différences génériques est au centre d'une écriture et d'une pensée qui vise à s'écarter de la bienséance pour dévoiler les forces qui entrent en jeu dans la modulation de la matière. À travers le prisme d'une approche deleuzienne, la pénétration dans les entrailles du tissu corporel nous a permis d'examiner les différents mécanismes d'assujettissement qui paralysent l'être et le plonge dans une situation de crise profonde. Le cinéaste donne à voir le contrôle répressif des émotions à l'origine d'une incommunication

constante qui s'avère orchestré par le système normatif. En renversant la perception habituelle de l'effet de réel, le dévoilement des dysfonctionnements sociétaux dépasse le cadre de la simple dénonciation pour inviter à l'émancipation du sujet pour devenir soi-même ce qui reprend la démarche ricœurienne. La représentation de l'intimité élaborée par le réalisateur catalan s'inscrit dans une démarche cathartique qui vise à la libération de l'être. Cette mutation constante de la forme placée dans une position de fragilité permanente envisagée par Ventura Pons ne procède pas uniquement d'une mise en tension du sujet avec lui-même mais son rapport au monde est constamment bouleversé au contact d'autrui. La transcendance de l'être ne peut se concevoir sans le rôle exercé par les agents extérieurs. Par cette approche plurielle de la matière corporelle, la quête de soi s'avère en permanente évolution ce qui se détourne d'une représentation figée de la forme.

Il convient de reprendre les points saillants de notre étude fédérée autour des notions de théâtralité et d'intimité qui ont permis de mettre au jour l'approche cinématographique de Ventura Pons.

Nous avons analysé la manière dont le cinéaste catalan est constamment gagné par la volonté de privilégier aussi bien des sujets insolites que d'engager une relation spécifique détachée d'une apparente passivité avec l'instance spectatrice. Par cette distorsion de l'effet de réel, le cinéaste se place comme une figure décisive dans le renouveau du septième art espagnol et plus particulièrement catalan à l'aube du tournant démocratique. La brèche ouverte a non seulement desserré le discours cinématographique longtemps muselé par les instruments de contrôle mais a conduit à faire de l'inconstance un trait définitoire de l'esthétique ponssienne ce qui coïncide avec l'ère postmoderne. Ce processus durable ne s'est pas pour autant affirmé de suite. Même si les premiers signes du changement démocratique bouleverse considérablement la manière de percevoir la réalité, l'euphorie retombe rapidement dans une période de vide abyssal dans laquelle Ventura Pons se laisse gagner par la tendance générale en optant pour une production plus en accord avec les aspirations du public que nous ne pouvons nier tel que le précise » Paul Julian Smith : « [...] cinco comedias, populares en Cataluña, pero ignoradas o menospreciadas fuera¹. » Malgré un succès partagé survenu depuis la fin des années 1980, nous avons montré comment le cinéaste

¹ Paul Julian Smith, « Independencia y litterariedad : dos películas de Ventura Pons, », in Antonio Lara, Norberto Mínguez-Arranz, *Literatura española y cine*, Editorial Complutense, Madrid, 2002, p. 67.

parvient à s'imposer dans le paysage cinématographique en imposant son regard hétérodoxe si singulier. L'effet de grossissement opéré sur la réalité prend une nouvelle teneur ce qui l'inscrit durablement en tant que référent incontournable du cinéma postmoderne espagnol. Ce tournant a été exploré selon trois aspects récurrents qui s'inscrivent dans une démarche philosophique, anthropologique et culturelle incontestable. La portée critique de l'œuvre ponssienne a particulièrement été mise en évidence notamment dans le sillage des *genders studies* à laquelle Santiago Fouz-Hernández a vigoureusement contribué en percevant la production du réalisateur sous l'angle de l'homoérotisme². La dimension proprement littéraire du discours cinématographique a joué un rôle fondamental dans l'éclosion du patrimoine proprement catalan comme en témoigne l'approche d'Àngel Quintana qui le présente comme l'un des initiateurs de l'émergence d'un cinéma des autonomies spécifiquement catalan à l'origine : « un regard anticonformiste³. » Au lieu de privilégier l'une de ces trois lignes directrices qui auraient restreint le champ d'analyse, nous avons décidé de les rassembler pour en saisir tous les enjeux. Notre travail a non seulement confirmé ces positions mais a prolongé ces perspectives en insistant sur l'extrême cohérence de cette vaste filmographie. Contrairement à une idée trop souvent admise d'une œuvre cinématographique démesurée, dénuée d'intérêt, cette production s'est révélée non seulement harmonieuse mais riche de réflexions. Pour mener à bien notre travail nous avons également décidé de ne pas nous borner à une période spécifique en nous intéressant aux cinq comédies réalisées dans les années 1980 et 1990 qui lui ont valu un certain mépris de la part des critiques. Au-delà de la simple contestation, nous avons prolongé ces différentes approches en les étudiant par le biais de la théâtralité et de la notion d'intimité pour en dégager toute la force créative propre à ce cinéaste encore méconnu.

En dépit d'une reconnaissance mitigée comme en témoigne l'étude récente de Diane Bracco consacrée à *l'Anatomie de l'outrance une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*⁴ dans laquelle Ventura Pons n'est nullement évoqué, nous avons insisté sur le rôle fondamental exercé par ce dernier dans le renouvellement du cinéma. La production d'une écriture cinématographique singulière tant d'un point de vue formel que

² Santiago Fouz-Hernández, « Una mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp.305-328. Santiago Fouz-Hernández, « La Mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons *Ocaña, retrat intermitent* (1978) a *Ignasi M.* (2014) », op. cit., pp. 304-327.

³ Àngel Quintana, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol : Histoire et culture*, op. cit., p. 151.

⁴ Diane Bracco, *Anatomie de l'outrance une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*, Paris, Université Paris VIII, 2015.

thématique concourt à mettre à bas les masques de la société postmoderne au nom de l'autonomie du sujet. En ce sens, nous avons montré comment Ventura Pons continue à jouer un rôle décisif dans le rayonnement du septième art non seulement catalan mais mondial en s'inscrivant dans la lignée des auteurs-cinéastes de la Nouvelle Vague des années 1950. Le réalisateur catalan ne cesse de brouiller les frontières entre une conception cinématographique engagée et commerciale, d'entrecroiser les référents élitistes et populaires pour renverser les modèles culturels. Le renversement des normes concourt à faire émerger un nouveau rapport au monde qui se manifeste notamment dans la dimension la plus intérieure de l'être. À travers cette poésie singulière, le corps sort de sa matérialité première pour devenir le lieu de tous les possibles. En ce sens, la question du corps esquissé par Ventura Pons se trouve en constante mutation et n'existe jamais en tant que tel. Cette interaction permanente est le résultat des échanges interpersonnels auxquels le cinéaste s'abandonne à l'excès.

Cette production exubérante dépasse le cadre de l'univers cinématographique comme en témoigne l'entreprise littéraire engagée. Dès 2011, il se lance dans une carrière littéraire en publiant *Els Meus (i els altres)*. Dans cet ouvrage, il n'hésite pas à se mettre à nu en revenant sur les faits marquants aussi bien de son activité professionnelle que de sa propre intimité. Ses mémoires nous ont été d'un appui précieux pour comprendre l'extrême cohérence de sa filmographie. Constamment poussé par l'ivresse artistique, il complète ce premier travail avec la parution en novembre dernier de *He tastat molts fruits de l'arbre de la vida*⁵. Il convient de signaler que nous n'avons pas utilisé cet ouvrage du fait de la parution tardive par rapport au travail engagé. De la même manière que les autres projets menés, Ventura Pons ne s'est pas limité à cette unique entreprise littéraire. C'est en écrivain multiple qu'il a prolongé l'expérience en 2012 lorsqu'il publie *54 dies i escaig*⁶. Sous la forme d'un récit de voyage, il nous révèle l'un de ses périple entrepris au-delà des terres catalanes. Par le biais de cet ouvrage, il a concrétisé un désir personnel, celui de rendre hommage à l'écrivain français Jules Verne qu'il affectionne tout particulièrement. On l'aura compris, l'acte d'écriture est par essence un acte d'indépendance dans la mesure où il lui permet de briser les hiérarchies culturelles. Cette revendication est d'autant plus frappante qu'elle rend compte d'une

⁵ Ventura Pons, *He tastat molts fruits de l'arbre de la vida*, Barcelona, Comanegra, 2018.

⁶ Ventura Pons, *54 dies i escaig*, València, Tres i quatre, 2012.

expérience personnelle. Parallèlement à cette entreprise littéraire, Ventura Pons continue de gagner en importance dans le champ artistique en étant à la tête d'une multitude de projets. Le rythme effréné est d'autant plus significatif en cette année 2018, date à laquelle nous avons arrêté notre corpus. Force est de constater qu'elle est représentative de l'approche peu orthodoxe du cinéaste qui mène simultanément de front trois activités artistiques.

Parallèlement à la parution de ses mémoires que nous avons évoquée précédemment, il se lance corps et âme dans l'activité cinématographique en se rendant notamment à Bruxelles en septembre dernier pour la première de son film, *Miss Dalí*. Si nous revenons plus en détail sur le premier point, cette venue est révélatrice de la position du cinéaste dans l'actualité catalane. Fermement attaché au système démocratique mais toujours opposé à dévoiler clairement ses orientations politiques, la question de l'indépendance en Catalogne ces dernières années a modifié considérablement son positionnement depuis le 1^{er} octobre 2017 ; lorsque le gouvernement régional organise en dépit de l'interdiction par la justice espagnole d'un référendum d'autodétermination. Malgré une victoire écrasante estimée à 90,20% des voix et comptabilisé une participation de 43%⁷, le vote n'est pas reconnu et est fermement condamné par le roi Philippe VI. Quelques jours plus tard, le président de la Généralité de Catalogne, Carles Puigdemont réalise un discours pour la constitution d'une république propre qui aboutit à sa proclamation officielle le 27 octobre. Cette proclamation annonce sa destitution ce qui engendre la dissolution du parlement catalan. La Communauté Autonome est placée sous tutelle et l'ex-dirigeant politique est accusé de sédition et rébellion. Convoqué par la justice espagnole, il refuse de s'y rendre et fuit à Bruxelles en condamnant cette mesure répressive jugé contraire au principe démocratique. En refusant de se rendre, le conflit a pris une dimension internationale dans la mesure où l'État espagnol a été contraint de formuler un mandat d'arrêt européen. En tout état de cause, devant la crise politique le cinéaste s'est élevé contre les premières mesures adoptées, il a explicitement affiché son soutien au projet indépendantiste tel que nous le précise Rodrigo Terrassa :

Nada parecía tener demasiado sentido, pues, hasta que apareció por allí el director de cine Ventura Pons para darle sentido a todo, caminando por la alfombra roja de la planta noble del parlamento como si estuviera en los Premios Goya. Con una camisa estampada y una

⁷ El Periódico, « Según el escrutinio oficial, este 1 de octubre del 2017 votaron 2.286.217 personas (una participación del 43% del censo). El 'sí' obtuvo 2.044.038 votos (90,2% del voto válido), por 177.547 del 'no' (7,8%) y 44.913 en blanco (2%). También hubo 19.719 votos nulos. » in *El Periódico*, « Resultados del referéndum en Catalunya: con datos por municipios, comarcas y provincias », [en ligne], URL : <https://www.elperiodico.com/es/politica/20171006/resultados-referendum-cataluna-2017-6319340>, [page consultée le 13/10/2017].

americana blanca a lo Tony Montana en “El precio del poder”⁸.

Ce point de vue se fait jour lorsqu’il profite de son séjour dans la capitale belge pour assurer la promotion de l’un de ses ultimes films, *Miss Dalí*. C’est à cette occasion qu’il affiche clairement son soutien politique en conviant non seulement l’ex-leader catalan et ses principaux ministres en exil à la projection mais une autre figure dissidente, le rappeur majorquin Valtònyc condamné par le gouvernement espagnol à l’emprisonnement pour trois ans pour apologie du terrorisme dans la composition de certaines de ses chansons :

El cineasta Ventura Pons presentará el lunes su última película, “Miss Dalí”, en Bruselas con la presencia del expresidente de la Generalitat Carles Puigdemont, los exconsellers Meritxell Serret, Toni Comín y Lluís Puig, y el rapero Valtònyc⁹.

Ce tournant ne l’éloigne pas pour autant d’une démarche proprement indépendante d’un point de vue artistique dans la mesure où il continue à suivre ses impulsions en tentant des formes nouvelles comme le met en évidence l’entreprise inédite en cours de tournage. En effet, il est en cours de réalisation de sa première comédie musicale qui sortira au cours de l’année 2019, intitulée *Shake it, baby!* ce qui l’amène à se déplacer constamment sur le continent européen :

El director de cine Ventura Pons inicia el próximo lunes en Londres el rodaje de su nueva película, “Shake it, baby”, su primer musical, que contará con un reparto internacional con nombres como Billy Cullum, Gary Wilmot, Mathew White, Usha Jadhav, Minnie Marx o Juha Sorola. El rodaje proseguirá el día 21 de mayo en Mallorca y, tres semanas, más tarde en puntos del Empordà, Banyoles, Girona y Barcelona¹⁰.

À l’image de ces déplacements fréquents, Ventura Pons n’arrête pas de brouiller les frontières génériques ce qui est à l’origine d’une vaste production. Constamment, là où ne l’attend pas ou plus, ce qui est révélateur de sa démarche indépendante, il accepte de retourner dans un domaine artistique qu’il avait délaissé trente-cinq ans auparavant.

Comme à son habitude, ce retour ne signifie pas pour autant une reproduction mécanique d’un modèle institué. Ce projet se distingue des autres mises en scène entreprises auparavant. Ce renouvellement se manifeste tant au niveau du lieu scénique choisi que de l’acteur sollicité. Ce retour dans le monde dramatique va de pair avec la rénovation d’un lieu

⁸ Rodrigo Terrassa, « Independencia (o no) », in *El Mundo*, 10/10/2017. [en ligne], URL : <https://www.elmundo.es/cataluna/2017/10/10/59dd21a546163f3a0b88b466b.html> , [page consultée le 11/10/2017].

⁹ La Vanguardia, « Ventura Pons presenta el lunes “Miss Dalí” en Bruselas con la presencia de Puigdemont » in *La Vanguardia*, en ligne, URL : <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180831/451545088827/ventura-pons-presenta-el-lunes-miss-dali-en-bruselas-con-la-presencia-de-puigdemont.html> [page consultée le 01/09/2018].

¹⁰ La Vanguardia, « Ventura Pons inicia el lunes en Londres el nuevo rodaje "Shake it, baby" », in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <https://www.lavanguardia.com/vida/20180511/443513243393/ventura-pons-inicia-el-lunes-en-londres-el-nuevo-rodaje-shake-it-baby.html>, [page consultée le 12/05/2018].

mythique de l'horizon barcelonais, célèbre pour l'approche atypique proposée : « El Versus Teatre cambia de responsable y de nombre. Y abre una nueva época en la que quiere convertirse en “un referente del off de Barcelona”¹¹. » Le renouvellement de la cellule théâtrale ne signifie pas pour autant un changement radical d'orientation artistique ce qui coïncide avec la démarche de Ventura Pons. Toujours en quête d'une cadence élevée, le défi lancé par cette ambition spectaculaire trouve une résonance toute particulière chez cet artiste inconditionné. L'élan créatif à l'origine de ce surpassement constant résulte d'une renaissance artistique survenue récemment ce qui révèle la démarche non seulement indépendante mais viscérale de ce cinéaste hors-norme :

Mentre visqui espero no renunciar a res [...] no sóc gens conformista, i espero no renunciar a la independència que ha guiat la meua vida. No sé si és una quimera, però sempre m'ha agradat somiar. Somiar té una part molt bonica. D'il·lusió, d'esperança¹².

La dynamique retrouvée dans l'univers dramatique qui est révélatrice du rapport intime noué avec le référent artistique se manifeste dans le choix de la mise en scène d'un spectacle original à succès de l'Off Broadway produit deux ans auparavant. Le choix de cette réalisation outre-Atlantique détachée du circuit commercial est symptomatique de la veine anticonformiste de Ventura Pons. Si nous revenons plus précisément sur cette appellation introduite dès les années 1950 pour qualifier l'ensemble des pratiques scéniques proposées dans la capitale américaine en opposition au modèle institué dans les prestigieux « théâtres de Broadway¹³ », force est de remarquer qu'elle reprend la même approche autonome si chère au metteur en scène catalan. De ce fait, il transpose le spectacle *Fully Committed* qui remporte un vif succès dès sa première représentation au célèbre Off-Broadway Vineyard Theatre en 1999. Le retentissement est tel que l'expérience est réitérée au cours de la saison 2016¹⁴ au Lyceum Theatre. C'est en s'inspirant de leurs activités communes dans le milieu de la restauration que l'actrice américaine Becky Modeet et Mark Setlock composent cette pièce dramatique insolite. Fondée sur un schéma peu conventionnel, cette œuvre suppose un acte de bravoure de la part du comédien qui seul sur scène, doit incarner une quarantaine de personnages. Porté sur les planches par la star populaire Jesse Tyler Ferguson, le triomphe ne se fait pas attendre et donne lieu à une centaine de représentations au théâtre newyorkais de Cherry Lane.

¹¹ Justo Barranco, « Ventura Pons volverá al teatro tras 35 años en el Nuevo Versus Glòries » in *La Vanguardia*, Barcelona, 28/04/2018.

¹² Ventura Pons, *Els Meus (i els altres)*, op. cit., pp. 311-312.

¹³ Daniela Peslin, *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 305.

¹⁴The Lyceum Theatre, « *Fully Committed* (25/04/2016-24/07/2016) », in *The Lyceum Theatre* [en ligne], URL : <https://www.thelyceumtheatre.com/>, [page consultée le 12/10/2018].

Ventura Pons n'hésite donc pas à exporter ce spectacle à succès en terres catalanes pour marquer son grand retour dans l'univers dramatique. De la même façon que les autres initiatives artistiques menées, cette composition est empreinte d'une tonalité proprement catalane comme le manifeste explicitement le titre de l'œuvre mêlant le nom originel et sa traduction *Quina feinada ! Fully Committed*. Le metteur en scène prend également quelques libertés par rapport au texte source en nous plongeant dans l'intimité d'un réceptionniste d'un restaurant de luxe barcelonais au cours d'une après-midi d'hiver. En artiste expérimenté, Ventura Pons confie le rôle complexe réunissant à lui seul, plus de vingt-deux personnages à Roger Pera. Même s'il n'a jamais fait appel à ce dernier, la confiance instaurée s'explique par la relation profonde créée avec son père, Joan Pera, qu'il a notamment sollicité pour l'une de ses dernières comédies, *Sabates Grosses*. De la même manière que l'accueil favorable reçu à New York, il aboutit au même résultat. Prévu initialement pour le mois d'octobre, l'engouement du public incite les organisateurs non seulement à le reprogrammer mais à le présenter comme le spectacle de fin d'année par excellence comme le met en évidence la publicité élaborée : « El espectáculo *Quina feinada ! Fully Committed*, protagonizado por Roger Pera, vuleve a la Sala Versus Glòries para esta Navidad¹⁵. » Cette reconnaissance témoigne de l'importance de Ventura Pons dans le paysage artistique actuel dans la mesure où elle souligne sa capacité d'adaptation constante par rapport aux enjeux sociétaux. Dans le même sillage que les derniers films réalisés, il met le référent artistique au service du public. À l'image des films conçus, il privilégie le genre comique sans pour autant évacuer toute dimension critique pour atteindre plus largement le public : « El drama et dona credibilitat, la comèdia et fa riure -afirma Pons-. I en els temps actuals, val més riure que plorar¹⁶. » C'est en personnage imprévisible que le cinéaste se construit une image si singulière.

L'effet de surprise atteint son paroxysme en 2018 dans la mesure où il mène de front trois activités artistiques distinctes. Attentif à rester toujours connecté au monde, il met à disposition toutes les ressources dont il dispose pour informer de son énergie créative en créant une page officielle¹⁷, ainsi qu'un compte twitter et facebook. Toujours en quête de renouvellement dans la manière d'envisager le référent cinématographique à l'heure du développement des plateformes en ligne qui redessine les enjeux de la production visuelle,

¹⁵ Teatre Barcelona, « Quina feinada – fully committed », in *Teatre Barcelona* [en ligne], URL : <https://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/quina-feinada-fully-committed>, [page consultée le 01/11/2018].

¹⁶ Ara.cat, « La "Feinada" de Roger Pera i Ventura Pons », [24/09/2018], in *Ara.cat*, Barcelona, [en ligne], URL : https://www.ara.cat/cultura/feinada-Roger-Pera-Ventura-Pons_0_2094390578.html, [page consultée le 30/10/2018].

¹⁷ Els films de la rambla, [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/>, [page consultée 11/04/2018].

Ventura Pons se positionne en tant que fervent défenseur d'un cinéma d'auteur en fondant cette même année, la société de distribution Albada Films¹⁸ afin d'assurer la diffusion d'un septième art détaché des circuits commerciaux en offrant la possibilité aux internautes de suivre l'actualité proprement artistique.

Il semble que la limite de la vision d'ensemble d'une pratique cinématographique particulière mettant à mal les formes génériques et thématiques normatives au nom d'une indépendance artistique soit atteinte. Il apparaît notamment que l'étude de la théâtralité d'un point de vue cinématographique doit être analysée dans une perspective plus spécifiquement théâtrale à l'heure notamment, du retour de Ventura Pons dans l'univers dramaturgique. Il serait adéquat d'examiner les traits récurrents qui ponctuent l'ensemble des spectacles théâtraux réalisés par cet autodidacte pour déceler tous les enjeux qui ont permis de faire éclore une poétique cinématographique fortement influencée par le référent théâtral. De cette manière-là, il faudrait évaluer si cette réapparition récente après plus de trente-sept ans d'absence, s'inscrit dans la démarche habituelle du cinéaste attaché à faire de l'inconstance un principe régisseur ou si au contraire ; elle est le signe d'un point de non-retour et doit être lu comme un adieu au public.

L'autre aspect de cette étude fondée sur une dimension proprement intime pourrait être abordé plus en interaction avec le critère biographique. Cette approche entre précisément en cohérence avec le goût prononcé de l'artiste à s'incorporer lui-même en tant que personnage dans son œuvre. Ce jeu des masques se manifeste incontestablement dans les deux ouvrages successifs publiés dont le dernier récemment publié n'a pu être exploré. La volonté de se mettre en scène dans sa production cinématographique est d'autant plus saisissante depuis ces dernières années dans la mesure où les clins d'œil deviennent de plus en plus saisissants. La modalité d'intrusion du réalisateur pourrait être mise en lien avec la particularité du cinéaste à tisser des relations affectives si intenses avec ses acteurs qu'elles feraient éclore sur le grand écran des alter-egos de genres et d'âges complètement différents.

En tout état de cause, la filmographie de Ventura Pons fait l'objet comme nous l'avons mentionnée, d'une reconnaissance accrue depuis ces dernières années. Ce phénomène n'est pas prêt de s'essouffler dans la mesure où le réalisateur n'arrête pas de se consacrer pleinement au médium cinématographique en produisant dès la décennie 2010 deux films annuels. Même si toutes ses œuvres cinématographiques ne font pas l'unanimité, force est de

¹⁸ Albada films, [en ligne], URL : <https://www.albadafilms.com/>, [page consultée 12/09/2018].

constater que le cinéaste jouit d'une certaine notoriété. De fait, il continue à être programmé dans de nombreux festivals comme en témoigne par exemple sa participation habituelle au Festival international de Guadalajara¹⁹. Cette importance est d'autant plus visible qu'il est l'invité d'honneur de la trente-troisième édition célébrant la Catalogne au cours de laquelle il reçoit le prix Mayahuel :

El cineasta català Ventura Pons ha rebut aquest dimarts a la nit (hora mexicana) el Premi Mayahuel per la seva trajectòria del Festival de cinema de Guadalajara, on Catalunya n'és convidada d'honor. Pons ha rebut el guardó al Teatre Diana de la ciutat de mans del cineasta mexicà Jaime Humberto Hermosillo i el director del certamen Iván Trujillo²⁰.

L'intérêt grandissant se remarque à plus d'un titre lorsque quatre de ses long-métrages *Ocaña*, *retrat intermitent*, *Carícies*, *El Gran Gato*, *El virus del miedo* sont programmés à l'occasion du cycle catalan organisé la Cinémathèque québécoise le 24 et 30 avril 2017²¹. De ce fait, Ventura Pons participe pleinement de son rayonnement dans l'univers cinématographique non seulement à la rencontre des spectateurs mais des critiques mêmes comme en témoigne sa participation au colloque universitaire tenu en 2012 à l'Université de Denver. En ce sens, la pratique du septième art dépasse le cadre du divertissement pour reprendre le sens pascalien pour apparaître comme la raison d'être du cinéaste comme il ne cesse de le marteler : « [...] mi vida era el cine, o mejor : que el cine era mi vida²². »

¹⁹ Édition du 10 au 17 mars 2017.

²⁰ La Vanguardia, « Ventura Pons al recollir el premi Mayahuel a Guadalajara: "Porto aquest llaç groc que és el símbol de la llibertat » in *La Vanguardia*, en ligne], URL : <https://www.lavanguardia.com/vida/20180314/441512334267/ventura-pons-al-recollir-el-premi-mayahuel-a-guadalajara-porto-aquest-llac-groc-que-es-el-simbol-de-la-llibertat.html>, [page consultée 11/04/2018].

²¹ Cinémathèque québécoise [en ligne], URL : http://www.cinemaquebec.ca/sites/default/files/files/programs/depliantprog_maravr2017.pdf, [page consultée 25/08/2018].

²² Anabel Campo Vidal, *Ventura Pons. Una mirada libre, op. cit.*, p. 18.

FILMOGRAPHIE

Ocaña, retrat intermitent (1978), *Informe sobre el FAGC* (1979), *El Vicari d'Olot* (1981), *La Rossa del bar* (1986), *Putxa Misèria !* (1989), *Què t'hi jugues Mari Pili ?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991), *Rosita, please !* (1993) *El Perquè de tot plegat* (1994), *Actrius* (1996), *MMB : Quadern de memòria* (1996), *Carícies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Morir (o no)* (1999), *Anita no perd el tren* (2000), *Food of love* (2001), *El Gran Gato* (2002), *Amor Idiota* (2004), *Animals ferits* (2005), *La Vida Abismal* (2006), *Barcelona (un mapa)* (2007), *Forasters* (2008), *A la deriva* (2009), *Mil cretins* (2010), *Any de Gràcia* (2011), *Un berenar a Ginebra* (2012), *Ignasi M.* (2013), *El Virus de la por* (2015), *Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)* (2015), *Oh quina joia!* (2016), *Sabates grosses* (2016), *Universal i faraona* (2017), *Miss Dalí* (2017), *Univers(o) Pecanins* (2018)¹.

¹ Il faut préciser que l'année 2018 s'est achevée par la réalisation d'un film intitulé provisoirement, *Shake it baby ! !* et devrait être diffusé prochainement.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie autour de la filmographie de Ventura Pons

1. Témoignages, déclarations, ouvrages de Ventura Pons

- Ouvrages

PONS Ventura, *Els Meus i els altres*, Barcelona, Editorial Proa, coll. « Perfil », 2011.

PONS Ventura, *He tastat molts fuits de l'arbre de la vida*, Barcelona, Comanegra, 2018.

PONS Ventura, *54 dies i escaig*, València, Tres i quatre, 2012.

- Déclarations

PONS Ventura, « Agredecimientos y contextualización », in *Ventura Pons. La mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 17-25.

PONS Ventura, « *Food of love*. Notas del director », [en ligne] URL : <http://www.venturapons.cat/Castella/peli%20food%20of%20love%20cast.html>, [page consultée le 12/01/2015].

PONS Ventura, « *Animals ferits*. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/animals-ferits>, [page consultée le 12/08/2017].

PONS Ventura, « *Amor Idiota*. Notas del director », [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva---esp>, [page consultée le 12/11/2017].

PONS Ventura, « *Amic/amat*. Notas del director », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/amic-amat>, [page consultée le 12/11/2017].

PONS Ventura, « *Carícies*. Notas del director », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/caricias>, [page consultée le 12/11/2017].

ELS FILMS DE LA RAMBLA, [en ligne], URL : [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/>, [page consultée 11/04/2018].

FILMOTECA DE CATALUNYA, « Carta blanca a Ventura Pons », 2014, in *Filmoteca de Catalunya*, [en ligne], URL : <http://www.filmoteca.cat/web/programacio/cicles/carta-blanca-a-ventura-pons>, [page consultée le 11/ 08/2014].

3. Études sur Ventura Pons

- Ouvrages

CAMPO VIDAL Anabel, *Ventura Pons. La Mirada libre*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Fundación Autor, 2004.

DOMENECH Conxita, LEMA-HINCAPIE Andrés, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015.

- Articles

- Articles ouvrages collectifs

FALKNER Sally, « Catalan city cinema : violence and nostalgia in Ventura Pons's *Carícies* », in *New cinemas : journal of contemporary film*, vol. 1 Issue 3, 2002, pp. 141-148.

MARTINEZ LOPEZ María Isabel, « *Caricias* en el cine » in Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, *Cine y literatura : el teatro en el cine*, Universidad de La Rioja, 2003, pp. 99-107.

MIRA Alberto, « An Intermittent Portrait (Ventura Pons, 1977) : the Mediterranean movida and the passing away of Francoist Barcelona » in María Delgado, Robin Fiddian, *Spanish cinema 1973-2010. Auteurism, politics, landscape and memory*, Manchester University Press, 2013, pp. 49-63.

PRECIADO Beatriz, « La Ocaña que merecemos. Campceitualismo, subalternidad y políticas », in Pedro Romero, *Ocaña: 1973-1983. Acciones, actuaciones, activism*, Barcelona, Polígrafa, 2011, pp. 72-169.

QUINTANA Àngel, « Discours d'altérité dans le cinéma catalan », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol : histoire et culture*, Paris, Armand colin, coll. « Cinéma/ Arts Visuels », 2014, pp. 150-167.

SARDA Zeneida, « Ventura Pons, amb el cel·luloide a la sang », in *Retrats*, Monsterrat, Publicacions de l'Abadia de 2007, coll. « Biblioteca serra d'or », pp.180-190.

- Articles actes de colloque

BRADY Jennifer, « Hacer visible lo invisible », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 273-284.

DELGADO María, « “A favor de los Valientes”: Ventura Pons y su cine de autor », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 329-348.

DOMENECH Conxita, « Una piedra parlanchina y un gnomo perverso : Quim Monzó y Ventura Pons en *El Perquè de tot plegat* », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 231-257.

EHRENBURG Scott, « Construcciones de espacios y temporalidades queer en *Ocaña, retrat intermitent (1978)* », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 157-171.

FOUZ-HERNANDEZ Santiago, « Una mirada homoérotica en el cine de Ventura Pons » in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán*, op. cit., pp. 305-328.

GARCIA GARCIA-ABAD María Teresa, « Contra violencia, ternura. Imagen de la violencia y violencia de la imagen en el cine de Ventura Pons », in Jean Claude Seguin, *Image et violence*, Lyon, Université Lumière, 2016, pp. 435-446.

KERFA Sonia, « *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) : un film à l'ombre des travestis en fleurs ou le corps comme performance dans l'Espagne de la Transition », in Nathalie Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno (dir.), *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles : regards transgénériques et transhistoriques*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2012, pp. 185-206.

LEMA-HINCAPIE Andrés, « Eros como evento crítico : *Amic/amat* (1998) », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 45-72.

PEREZ- PAMIES Susana, « La Reescritura visual de Quim Monzó según *Mil cretins* (2010) de Ventura Pons », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cinema catalán, op.cit.*, pp. 259-272.

QUINTANA Àngel, « Un larga travesía por el cine catalán », in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Francfort, Vervuert Iberoamericana, 2015, *op.cit.*, pp. 285-304.

RAMON RESINA Joan, « La Herencia de los bárbaros » in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons : Una mirada excepcional desde el cine catalán, op. cit.*, pp. 27-44.

SMITH Paul Julian, « Independencia y litterariedad : dos películas de Ventura Pons », in Antonio Lara, Norberto Mínguez-Arranz, *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 65–78.

VAN DER LINDE Carlos Germán, *Las Tablas del teatro como un detrás de cámaras : teoría estética y respeto agonal en Actrius (1996) de Ventura Pons* in Conxita Domènech, Andrés Lema-Hincapié, *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, pp. 95-114.

- Artículos de revues

BREMARD Bérénice, « El Mestizaje de culturas en el cine español homosexual contemporáneo : Pedro Almodóvar / Ventura Pons » in *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, Société des amis d'Axieros, 2005, pp.67-80.

FOUZ-HERNÁNDEZ Santiago, « Caresses : the male body in the films of Ventura Pons, in *Mysterious skin : male bodies in contemporary cinema*. I.B. Tauris, London/ New York, 2009, pp. 143-157.

FOUZ-HERNANDEZ Santiago, « *Ignasi M* (Ventura Pons, 2013) subjetividad queer en el siglo XXI » in *Gehitu Magazine*, n. 89, pp. 30-32.

GIMENO UGALDE Esther, « Un cine con acento : Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons », in *Zeitschrift für Katalanistik*, n. 27, 2014, pp. 69–84.

PUJOL Anton, « Ventura Pons y la crónica de un territorio llamado Barcelona », in *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.13, 2009, pp. 61-81.

SCOTT DIFFRIENT David, « Caressing the text episodic erotics and generic structures in Ventura Pons's "Minimalist Trilogy" » in Jay Beck, *Contemporary Spanish cinema and genre*, Manchester, Manchester University Press, 2008, pp. 179-201.

ZATLIN Phyllis, « From stage to screen. The Adaptations of Ventura Pons », in *Contemporary film review* 17, n. 3, pp. 434-445.

- Articles de presse

AMILIBIA IRARAGORRI Jesús María, « Teresa Gimpera: “Me deprimía desnudarme por eso dejé el cine” », in *La Razón*, [en ligne] URL : https://www.larazon.es/historico/5731-teresa-gimpera-me-deprimia-desnudarme-por-eso-deje-el-cine-FLLA_RAZON_281343?sky=Sky-Marzo-2018#Ttt1m3wRBigLOGs6, [page consultée le 14/02/2017].

ARA.CAT, « La “Feinada” de Roger Pera i Ventura Pons », [24/09/2018], in *Ara.cat*, [en ligne], URL : https://www.ara.cat/cultura/feinada-Roger-Pera-Ventura-Pons_0_2094390578.html, [page consultée le 30/10/2018].

BARRANCO Justo, « Ventura Pons volverá al teatro tras 35 años en el Nuevo Versus Glòries » in *La Vanguardia*, Barcelona, 28/04/2018.

BENET Fons, « Frío, drogas y gays en el Canet-Rock », in *Cataluña Expres*, Barcelona, 01/08/ 1977.

BONET MOJICA Lluís, « “Cola, Colita Colassa (Oda a Barcelona)” : La Barcelona del Bocaccio », in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <http://www.lavanguardia.com/cine/20160129/301742241982/critica-de-cine-cola-colita-colassa-oda-a-barcelona-lluis-bonet.html>, [page consultée le 08/02/2018].

BONET MOJICA Lluís, « El Pozo humano y un Pou magistral », in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 12/08/2016].

BOU Núria, PEREZ Xavier, « *Venturoses carícies* », in *Els films de la rambla* [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/car-cies>, [page consultée le 13/01/2014].

DELGADO Maria, « Filmando la escena catalana », in *Ventura Pons. Retrospective*, Institute of Contemporary Arts, London, 1999, [en ligne], URL: <http://www.venturapons.com/peli%20morir%20o%20no.html>, [page consultée le 10/07/2017].

FABREGAS Xavier, « Crónica de les estrenes. *L'estiu i el Ruzante* », in *Serra d'Or*, n.168, 1973, pp.57-58.

FABREGAS Xavier, « Teatre. Crónica de les estrenes. *El Knack* », in *Serra d'Or*, n. 125, pp. 74-75.

FORMOSA Feliu, « Joan Oliver o el realisme », in *Estudis escènics 22*, Barcelona, 1983, pp. 7-17.

GALLÉN Enric, « *The Knack and How to Get It*, d'Ann Jellicoe, en el teatre català de postguerra », in *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, vol. 2, pp. 159-166.

GINART Belen, « Amparo Moreno vuelve a meterse en la piel de Shirley Valentine », in *El País*, 2001, [en ligne], URL : https://elpais.com/diario/2001/11/05/catalunya/1004926068_850215.html, [page consultée le 01/02/2017].

EL PAIS, « Fallece Mercè Bruquetas, veterana del teatro catalán », in *El País*, 25/11/2007, [en ligne], URL : https://elpais.com/diario/2007/11/25/catalunya/1195956456_850215.html, [page consultée le 12/08/2016].

FERNANDEZ SANTOS Elsa, « Actores argentinos, estrellas españolas », in *El País*, 11/08/2002, [en ligne], URL : https://elpais.com/diario/2002/08/11/revistaverano/1029016801_850215.html, [page consultée le 19/09/2016].

GENERALITAT DE CATALUNYA, « Las Grandes actrices catalanas del siglo XX, símbolo de modernidad », in *Generalitat de Catalunya*, 2015, [en ligne], URL : <http://palaurobert.gencat.cat/es/detall/article/Actrius-catalanes-del-segle-XX-00002>, [page consultée le 01/09/2016].

LLADO Albert, « Ventura Pons : "La Reacción de los vecinos ha sido brutal" », in *La*

Vanguardia, 2014, [en ligne], URL : <http://www.lavanguardia.com/cine/20140917/54415088260/ventura-pons-vecinos.html>, [page consultée le 11/01/2017].

LLOPART Salvador, « “El virus del miedo”: ¿Quién puede tocar a un niño? », in *La Vanguardia* in Ventura Pons « *El Virus de la por. Reacciones* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-virus-de-la-por>, page consultée le 09/10/2017].

LA VANGUARDIA, « Ventura Pons presenta el lunes “Miss Dalí” en Bruselas con la presencia de Puigdemont » in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180831/451545088827/ventura-pons-presenta-el-lunes-miss-dali-en-bruselas-con-la-presencia-de-puigdemont.html> [page consultée le 01/09/2018].

LA VANGUARDIA, « Ventura Pons inicia el lunes en Londres el nuevo rodaje "Shake it, baby" », in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <https://www.lavanguardia.com/vida/20180511/443513243393/ventura-pons-inicia-el-lunes-en-londres-el-nuevo-rodaje-shake-it-baby.html>, [page consultée le 12/05/2018].

LA VANGUARDIA, « Ventura Pons al recollir el premi Mayahuel a Guadalajara: "Porto aquest llaç groc que és el símbol de la llibertat » in *La Vanguardia*, [en ligne], URL : <https://www.lavanguardia.com/vida/20180314/441512334267/ventura-pons-al-recollir-el-premi-mayahuel-a-guadalajara-porto-aquest-llac-groc-que-es-el-simbol-de-la-llibertat.html>, [page consultée le 11/04/2018].

LA VANGUARDIA, « Una exposición homenajea a las grandes actrices catalanas del siglo XX » in *La Vanguardia*, 20/10/2015, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20151020/54438241807/una-exposicion-homenajea-a-las-grandes-actrices-catalanas-del-siglo-xx.html>, [page consultée le 01/09/2016].

PALACIO Jesús, « Nuria Espert y Pou en Barcelona », in *El Mundo*, [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 12/08/2016].

QUINTO José María, « Crónica de teatro », in *Insula*, n. 234, 1966, pp. 14-15.

Manuel Román, « El Drama de Teresa Gimpera, la sofisticada musa de la Escuela de Barcelona », in *Libertad digital*, [en ligne] URL : <http://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2016-09-21/el-drama-de-teresa-gimpera-la>

sofisticada-musa-de-la-escuela-de-barcelona-1276582926/, [page consultée le 11/02/2018].

SANTOS FONTENLA César, « *El Porqué de las cosas*, de Ventura Pons », in *ABC*, 15/03/1995, [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.comcastella/peli%20caricies%20cast.html>, [page consultée le 12/01/2015].

SERRA Laura, « Ventura Pons reobrirà l'històric Cine Texas al setembre », in *Ara.cat*, 01/08/2014, [en ligne], URL : https://www.ara.cat/premium/Ventura-Pons-lhistoric-Cine-Texas_0_1185481458.html, [page consultée le 12/02/2018].

TEATRE BARCELONA, « Quina feinada – fully committed », in *Teatre Barcelona* [en ligne], URL : <https://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/quina-feinada-fully-committed>, [page consultée le 01/11/2018]. TERRASSA Rodrigo, « Independencia (o no) », in *El Mundo*, 10/10/2017. [en ligne], URL : <https://www.elmundo.es/cataluna/2017/10/10/59dd21a546163f3a0b8b466b.html>, [page consultée le 11/10/2017].

THE LYCEUM THEATRE, « *Fully Committed (25/04/2016-24/07/2016)* », in *The Lyceum Theatre* [en ligne], URL : <https://www.thelyceumtheatre.com/>, [page consultée le 12/10/2018].

TORREIRAS Mirito, « Barcelona un mapa », in Ventura Pons « *Barcelona (un mapa). Reacciones* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 09/10/2017].

TORREIRO Casimiro, « Gran Rosa María Sardà », in *El País*, Ventura Pons « *Anita no pierde el tren. Reacciones* », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/anita-no-pierde-el-tren>, [page consultée le 10/08/2016].

VALL Toni, « Amor Idiota. Estimar », in Ventura Pons « *Amor Idiota. Reacciones* », [en ligne], URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva---esp>, [page consultée le 13/01/2014].

VILA Carme, « El Cineasta Ventura Pons, pregoner de les Fires i Festes de la Santa Creu », in *Diari de Figueres*, [en ligne], URL : <https://www.diaridegirona.cat/alt-emporda/2018/03/30/cineasta-ventura-pons-pregoner-fires/904407.html>, [page consultée le 11/09/2018].

WEINRICHTER Antonio, « “Anita no pierde el tren”, Amor a pie de obra », in *ABC*,

in Ventura Pons « *Anita no pierde el tren. Reacciones* », Notas [en ligne] URL : <http://www.elsfilmsdelarambla.com/anita-no-pierde-el-tren>, [page consultée le 10/08/2016].

4. Thèses

JYTTE HOLMQVIST Anna Karin, *The Representation of the Spanish metropolis in the cinema of Pedro Almodóvar and Ventura Pons: urban change and global habitat*, University of Melbourne, 2015.

KOPPATZ Verena, *Von der Bühne auf die Leinwand : der katalanische Regisseur Ventura Pons im Medienwechsel*, Wien, Universität Wien, 2009.

DEL PILAR REGIDOR NIETO María, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Maria Benet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.

NARANJO FERRARI José, *Ocaña, artista y mito contracultural. Análisi de la figura y legado artístico de José Pérez Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.

VILARDELL GRIMAU Teresa, *Les Adaptacions cinematogràfiques d'obres teatrals a Catalogne. Disseny i procediments compositius*, vol.1, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

5. Sources auditives

ALONSO Raquel, « Lucrecia, « “ Que baile el papa' es un himno a la alegría, para las almas buenas” », in *Las Mañanas de Radio Nacional de España*, 2014, in *Las Mañanas de Radio Nacional de España*, 2014, [en ligne], URL : <http://www.rtve.es/radio/20141107/lucrecia-baile-papa-himno-alegria-para-almas-buenas/1043835.shtml>, [page consultée le 19/02/2018].

JIMENEZ Jesús, « Nazario : “ Anarcoma fue el primer travesti de la historia del cómic ” », in *Radio Televisión Española*, [en ligne], URL : <http://www.rtve.es/rtve/20170621/nazario-anarcoma-fue-primer-travesti-historia-del-comic/1565183.shtml>, [page consultée le 11/05/2018].

II. Bibliographie générale

1. Ouvrages

ABRAHAM Karl, *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme » (1908) 1965.

ABRAHAM Karl, *Œuvres complètes. Tome II*, Payot, Paris, coll. « Science de l'homme », 1966.

ADAM Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996.

ADORNO Theodor, EISLER Hans, *Musique de cinéma*, (trad. Jean-Pierre Hammer), Paris, Éditions de l'Arche, 1972.

ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Rennes, Éditions Hatier, coll. « 5 continents », 1980.

ÁLVARO Francisco, *El Espectador y la crítica : el teatro en España en 1983*, Valladolid, Edición del Autor, 1984.

ANDRE Jacques, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011.

ANDRE Jacques, *Les 100 mots de la sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

ANZIEU Didier, *Une peau pour les pensées*, Paris, Apsygée, 1990.

ARISTOTE, *De l'âme* (trad Jules Tricot), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », (1988) 1995.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, (trad. Jules Tricot), Éditions Les Échos du Maquis, (1959) 2014, [en ligne], URL :<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/%C3%89thique-%C3%A0-Nicomaque.pdf> [page consultée le 12/09/2017].

ARISTOTE, *L'Homme de génie et de la mélancolie* (trad. Jackie Pigeaud), Paris,

Rivage, coll. « Petite bibliothèque Rivage », 1988.

ARISTOTE, *Poétique*, (trad. Michel Magnien), Paris, Librairie générale française, 1990.

ARMSTRONG Elizabeth, Rothfuss John, *Walker. Art center*, Minneapolis, 1993.

ASSOUN Paul-Laurent, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009.

ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, Éditions L'Archipel, 1992.

AUBERT Jean-Paul, *L'École de Barcelone. Un cinéma d'avant-garde en Espagne sous le franquisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2009.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1992.

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Paris, De Boeck Université, 1998.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, (al.), *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, 1983.

AUMONT Jacques, *L'Image*, Nathan, coll. « Nathan-Université », (1990) 1994.

AUZÉPY Marie-France, CORNETTE Joël, *Histoire du poil*, Paris, Belin, coll. « Hors collection », 2011.

ARENDT Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, (trad. Georges Fradier), Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », (1958) 1983.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination*, Paris, Éditions José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine, (1957) 1961.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARRY Jordan, RIKKI Morgan-Tamosunas, *Contemporary spanish cinema*, Manchester, University Press, Manchester, 1998.

BARROIS Claude, *Les Névroses traumatiques*, Paris, Éditions Dunod, coll. « Psychismes », 1998.

- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions Seuil, coll. « Points », 1964.
- BARTHES Roland, *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma /Gallimard », 1980.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1973.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1970.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions Seuil, coll. « Points Seuil », 1970.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957.
- BATTISTA ALBERTI Leon, *De la peinture / de pictura (1435)*, (trad. Jean Louis Schefer), Paris, Macula Dédale, coll. « La Littérature artistique », 1992.
- BAUDRY Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, coll. « Chemins de traverse », 1997.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Paris, Éditions Cerf, coll. « 7e Art », (1959) 1983
- BEGIN Richard, *Baroque cinématographique : essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.
- BENAVENT Francisco María, *Cine español de los 90 : diccionario de películas, directores y temático*, Bilbao, Mensajero, 2000.
- BERGMAN Ingmar, *Laterna magica*, Paris, Gallimard, 1987.
- BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.
- BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude, *Cine, nación y nacionalidades en España*, coll. « Casa Velázquez », vol. 100, 2007.
- BETTELHEIM Bruno, *La Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Lafont, coll. « Pocket », 1976.
- BIANCIOITTO I CLAPES Jordi, *Maria del Mar Bonet, intensament*, Barcelona, Ara

llibres, 2017.

BIBLE. LE NOUVEAU TESTAMENT (trad. Augustin Crampon), Grenoble, Les Éditions Blanche de Peuterey, 2018.

BOLTER Jay David, GRUSIN Richard, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge, MIT Press, (1999) 2000.

BONNET Gérard, *Les Perversions sexuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2015.

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film. Une introduction*, (trad. Cyril Béghin), Paris, Éditions Boeck, 2012.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979.

BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BOURDIN Dominique, *La Psychanalyse de Freud à aujourd'hui : histoire, concepts, pratiques*, Paris, Éditions Bréal, 2007.

BOWLBY John, *Attachement et perte*, vol 1, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 2002.

BRAITO Angela, CITTON Yves, *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2014.

BRARD Pierre, *Technologie des caméras, Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Éditions techniques européennes nouvelles, 1976.

BRECHT Berthold, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, (1940) 2000.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2005.

BRIAULT Thierry, *Les Philosophies du sens commun : pragmatique et déconstruction*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BRUNO Jean-François Emmanuel, *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*, Boston, Brill- Rodopi, coll. « Chiasma 39 », 2017.

BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma »,

1986.

BUTLER Judith, *Défaire le genre* (trad. Maxime Cervulle), Paris, Éditions Amsterdam, (2004) 2006.

BUTLER Judith, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, (trad. par Jérôme Vidal, Christine Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, Paris, 2005.

BUTLER Judith, « Imitation et insubordination du genre », in Gayle Rubin, Judith Butler *Marché au sexe*, (trad. par Éliane Sokol), Paris, EPEL, 2001, pp. 141-165.

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* (trad. Charlotte Nordmann), Paris, Éditions Amsterdam, Clamecy, (1997) 2017.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, (1990) 2005.

CALDERON DE LA BARCA Pedro, *La vie est songe* (trad. Antoine de Latour), Paris, Le Livre de Poche, 2012.

CAMBON Fernand, DAYAN Maurice, SEDAT Jacques, *Sigmund Freud. Sur le rêve. 1901*, Paris, Gallimard, coll. « Champs classiques », 2010.

CAMUS Albert, *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

CAPARROS LERA José María, *El Cine español de la democracia, de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelone, Anthropos, 1992.

CAPARROS LERA José María, *Historia del cine español*, Madrid, Editorial T&B, 2007.

CAPARROS LERA José María, *La Pantalla popular. El Cine español durante el gobierno de derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal, 2005.

CHALIER Catherine, *La Fraternité, un espoir en clair-obscur*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Au fait », 2004.

CHARPENTAT Pierre, *Le Mirage baroque*, Paris, Édition de Minuit, 1967.

CHEMANA Roland, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, Paris, 1993.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma et l'Étoile, coll. « Essais », 1985.

- CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1998.
- COMAS Àngel *Diccionari de llargmetratges. El Cinema a Catalunya després del franquisme (1975-2003)*, Valls, Cossetania edicions, coll. « El Tinter », n. 47, 2003.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- CROCQ Louis, *Seize leçons sur le trauma*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Oj. Psychologie », 2012.
- CROCQ Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, coll. « Psychologie », 1999.
- CUESTA Amanda, CUESTA Mery, *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Diputació de Barcelona / CCCB, 2009.
- DALI Salvador *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Éditions La Table ronde, coll. « L'Imaginaire Gallimard », 1952.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DARWIN Charles, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, (trad. Edmond Barbier), Paris, Éditions Reinwald, 1891, [en ligne] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201302b/f2.double>, [page consultée le 11/08/2017].
- DAVIS Tracy, Postlewait Thomas, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge United Press, 2003.
- DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe. Tome 1*, Gallimard, Paris, coll. « Folio essais », (1949) 1976.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », (1967) 1992.
- DEFERT Daniel, EWALD François, GROS François, *Emmanuel Kant antropologie d'un point de vue pragmatique et Foucault introduction à l'anthropologie*, Paris, Libraire

Vrin coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008.

DE LA FONTAINE Jean, *Œuvres : sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », (1694) 1995.

DE LA ROCHETERIE Jacques, *La Symbolologie des rêves. Le Corps humain. Tome 1*, Paris, Imago, 2012.

DE LATOUR Antoine, *Études sur l'Espagne : Séville et l'Andalousie*, Michel Lévy frères, Paris, 1855.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, coll. « Épiméthée », (1968) 2013.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, (1981) 2002, coll. « L'Ordre philosophique », 2002.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, coll. « Épiméthée », (1968) 2013.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003.

DELEUZE Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise n.4 », 1981.

DELGADO María, FIDDIAN Robin, *Spanish cinema 1973-2010. Auteurism, politics, landscape and memory*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

DELIGNIERES Didier, *Psychologie du sport*, Paris, Presses Universitaires de France,

coll. « Que sais-je ? », 2017.

DELMAR Henry, MATTEI Jean-François, *Philosophie de la chirurgie esthétique. Une chirurgie nommée désirs*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2011.

DEL VALLE-INCLAN Ramón, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calve, coll. « Austral », 1996.

DELVILLE Michel, MICHEL Pierre, *Hamlet & Co*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2003.

DE MELCHOR Vicent, BRANCHADELL Albert, *El Catalán. Una lengua de Europa para compartir*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona Servei de publicacions, 2002.

DE MONTAIGNE Michel, *Essais III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » 2009.

DE MONTAIGNE Michel, *Essais I*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique » 2009.

DE MONTAIGNE Michel, *Les Essais. Vol. II*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, coll. « Quadrige », 2004.

DENIS Sébastien, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, (2001) 2007.

DERRIDA Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. « Philo.en effet », 2011.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DE SAINT EXUPERY Antoine, *Le Petit prince*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », (1945) 1999.

DE SAINT-EXUPERY Antoine, *Terre des hommes*, Saint-Pétersbourg, Palmyra, 2017.

DE SINGLY François, *Double Je. Identité personnelle et identité statutaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2017.

DE SPINOZA Benedictus, *Œuvres. Volume III*, Paris, Flammarion, 1965.

DEVAUX Pierre, *Les Dieux verts*, Paris, Éditions de la nouvelle critique, 1943.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier Flammarion, 1980.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université. Cinéma et image », 1991.

DUBOIS Régis, *Une histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS*, Arles, Éditions le cerf, coll. « Politique du cinéma », 2007.

DUPRE LA TOUR Monique, *Les Crises du couple. Leur Fonction et leur dépassement*, Toulouse, ERES, 2005.

DUPREY Jenifer, *The Aesthetics of the ephemeral: memory theaters in contemporary Barcelona*, New York, State University of New York Press, 2014.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Hors collection », (1969) 2016.

DURKHEIM Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

DURKHEIM Émile, *Le Suicide*, Paris, Presses Universitaire de France, 1930.

DYER Richard, *Now you see it. studies on lesbian and gay film*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, (1990) 2017.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1979.

ÉVRARD Franck, *L'Humour*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires », 1996.

FERNANDEZ Christlieb Pablo, *El Espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*, Barcelona, Anthropos, 2004.

FÉVRY Sébastien, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Grand Écran/Petit écran », 2000.

FOESSEL Mickaël, *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Seuil, coll. « Debats », 2008.

FOUZ HERNANDEZ Santiago, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, Edicions Bellatera, 2013.

FOUZ HERNANDEZ Santiago, *Live Flesh: the male body in contemporary Spanish cinema*, London/New York, IB Tauris, 2007.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* (trad. André Bourguignon), Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », (1923) 1981.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. Fernand Cambon),

Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », (1985) 1988.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve. Œuvres complètes psychanalyse (1899-1900)*, (trad. Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, François Robert), vol. 4, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

FREUD Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse* (trad. Anne Berman), Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

FREUD Sigmund, *La Vie sexuelle*, (trad. Denise Berger), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1969.

FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, (trad. Charles Odier, Jeanne Odier), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1989.

FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, (trad. Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Folio/ essais », 2009.

FREUD Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse, vol. XIII (1914-1915)*, (trad. Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, al.) Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905-1924)* (trad. Fernand Cambon), Paris, Flammarion, coll. « Champ classiques », 2001.

FRIED Michäel, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », (1990) 2017.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. Tome I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1976) 1994.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. Tome II. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1984) 1997.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 300.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. Tome IV. Les Aveux de la chair*, Paris, Gallimard, 2018.

FOUCAULT Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris,

Éditions du Seuil, 1999.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1969) 2008.

FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Éditions Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 2001.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT Michel, *Sécurité, Territoire, Population, Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 2001.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », (1975) 1993.

FOUZ HERNANDEZ Santiago, *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, Edicions Bellatera, 2013.

FRAISSE Jean-Claude, *Philia. La Notion d'amitié dans la philosophie antique. Essai sur un problème perdu et retrouvé*, Librairie Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la philosophie », 1974.

GARDIES André, Gerstekorn Jacques, Hamon-Siréjols Christine, *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1994.

GARDIES André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999.

GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Éditions Nathan Armand Colin, coll. « U », 1999.

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Contours littéraire », 2001.

GARDIES André, GERSTEKORN Jacques, HAMON-SIREJOLS Christine, *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994.

GAUDREULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

GAUDREULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique. Cinéma et Récit II*, Paris, Nathan, 1990.

GAUDREAUULT André, MARION Philippe, *Un média naît toujours deux fois, Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.

GAZALE Olivia, *Je t'aime à la philo : quand les philosophes parlent d'amour et de sexe*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Livre de Poche », 2013.

GAZALE Olivia, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Éditions Robert Lafont, Paris, 2017.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983.

GEORGE David John, *Sergi Belbel and catalan theatre. Text, performance and identity*, Boydell & Brewer, 2010.

GERSTENKORN Jacques, *Le Cinéma au miroir*, Paris, Éditions Avancées cinématographiques, 1987.

GIBERT I PUJOL Miquel Maria, *El Teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1998.

GIDDENS Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, (trad. Jean Mouchard), Paris, La Rouergue/Chambon, coll. « Les Incorrects », 2004.

GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction* (trad. Alain Kihm), Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1974.

GOFFMAN Erving, *Stigmate. Les Usages sociaux des handicaps* (trad. Alain Kihm), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1975.

GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2015.

GONZALEZ LUCINI Fernando, *Veinte años de canción en España (1963-1983). Libertad, identidad y amor*, Madrid, Ediciones de la torre, vol. 2, 2012.

GRANET Marcel, *Études sociologiques sur la Chine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

GRAU REBOLLO Jorge, *La Familia en la pantalla : percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España*, Oviedo, Septem Ediciones, 2002.

GREEN André, *La Folie privée*, Paris, Gallimard, Paris, coll. « Folio Essais », 2003.

GRISHAKOVA Marina, RYAN Marie-Laure, *Intermediality and storytelling*, New York, De Gruyter, 2010.

GROSSMAN Evelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Editions de minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

GUBERN Román, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, (1989) 2003.

GUBERN Román, *La Imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Editorial Anagrama, coll. « Argumentos », (1989) 2005.

GUBERN Román, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997.

HALBOUT Grégoire, *La Comédie screwball hollywoodienne 1934-1945. Sexe, amour et idéaux démocratiques*, Arras, Artois Presses Université, 2013.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, (trad. François Vezin), Paris, Gallimard, 1986.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2012.

HERMAN Luc, VERVAECK Bart, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, Frontiers of Narrative, 2005.

HULTEN Pontus, GREEN Julien, ABADIE Daniel, *Salvador Dalí Rétrospective. 1920-1980*, Paris Musée National d'Art moderne, 1980.

HUTCHEON Linda, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JACQUES André, *Les 100 mots de la sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. Tome 1. Les Fondations du langage*, (trad.) Nicolas Ruwet, Paris, Éditions minuit, 1963.

JAKOBSON Roman, *Questions de poétiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973.

JAUSS Hans, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.

JOSEPH-LOWERY Frédérique, *La Vie secrète de Salvador Dalí : suis-je un génie ?*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque mélusine », 2006.

JOST François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

JOUVET Louis, *Réflexions du comédien*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique, 1938.

JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux-Arts magazine, 2003.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus. Cinéma », (2008) 2015.

JULLIEN François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, Paris, coll. « Biblio essais », 2013.

KAUFMANN Jean-Claude, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017.

KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, coll. « Folio Essais », 1983.

KRISTEVA Julia, *Les Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967.

KRISTEVA Julia, *La Révolte intime*, Paris, Librairie générale française, coll. « Folio Essais », 2000.

KRISTEVA Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1969.

KRISTEVA Julia, *Seule une femme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, coll.

« L'Aube poche essai », 2013.

LACAN Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris, coll. « Champ freudien », 1966.

LACAN Jacques, *Lettres de l'école freudienne*, Paris, Éditions ALI, 1967.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre X. L'Angoisse*, Éditions Seuil, Paris, coll. « Champ Freudien », 2004.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse (1964-1965)*, Paris, Éditions de l'Association Freudienne Internationale, 2000.

LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Paris, Éditions du Seuil, (1975) 2002.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

LALLIER Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Archives contemporaines, 2009.

LANGSHAW AUSTIN John, *Quand dire, c'est faire* (trad. Gilles Lane), Paris, Éditions Seuil, coll. « Points essais », 1991.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

LA ROCCA Fabio, *La Ville dans tous ses états*, Cnrs éditions, 2013.

LARRAZ Emmanuel, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

LATOUR Germain, *Guernica, histoire secrète d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

LEBIGOT François, DAMIANI Carole, *Les Mots du trauma. Vocabulaire de psychotraumatologie*, Savigny-sur-Orge, Éditions Philippe Duval, 2011.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, Paris, coll. « Quadrige Essais Débats », 2008.

LE BRETON David, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Payot, Paris, coll. « Petite Bibliothèque Payot », (1998) 2004.

LESOURNE Odile, *Le Grand fumeur et sa passion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 2008.

LLAMAS Ricardo, *Construyendo identidades. Estudios desde el corazón de una*

pandemia, Madrid, Siglo XXI, 1995.

LORCA Federico García, *Impressions et paysages. Proses diverses*, (trad. André Belamich, Claude Couffon), Paris, Éditions Gallimard, (1958) 2009.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

LYOTARD Jean-François, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

LUSSAULT Michel, *L'Homme spatial. La Construction sociale de l'espace humain : La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2007.

MACHIAVEL Nicolas, *Œuvres* (trad. Christian Bec), Paris, Robert Lafont, 1996.

MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Bibliothèque Québécoise, (1964), 1993.

MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

MAINGUENEAU Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1984.

MAROT Clément, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard Flammarion », 2007.

MARTIN-CARDINI Karine, *Le Néo : Sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MARTINEZ TORRES Augusto, *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

MARTY François, *Les Grands concepts de la psychologie clinique*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », (1981) 2017.

MAUSS Marcel, *Essais de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », (1921) 1969.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, (1950) 2001.

MELOT Michel, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des arts, 1975.

MERINO ACEBES Azucena, *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 1994.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », (1960) 1964.

MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception (1945/1996)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1945) 1976.

MEROT Alain, *Généalogies du baroque*, Paris, Gallimard, 2007.

METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Esthétique », 1968.

MILTON YINGER John, *Countercultures. The Promise and peril of a world turned upside down*, New York, The Free Press, 1982.

MIRA Alberto, *De sodoma a Chueca. Historia de la homosexualidad en España*, Barcelone/Madrid, Egales, 2004.

MIRA Alberto, *Miradas insumisas : gay y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales, 2008.

MIRA Alberto, *The A to Z of Spanish Cinema*, Lanham, The Sarecrow Press Incorporation, 2010.

MOINE Raphaël, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, (2002) 2008.

MONESTIER Martin, *Cannibales. Histoires et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Document », 2000.

MONTAGU Ashley, *La Peau et le toucher : un premier langage* (trad. Catherine Erhel), Paris, Éditions du Seuil, 1979 (1971).

MORON Pierre, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005.

MOUREN Yannick, *Le Flash-back : Analyse et histoire*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

MURPHY Robert Francis, *Vivre à corps perdu. Le Témoignage et le combat d'un*

anthropologue paralysé, Paris, Presses Pocket, coll. « Pocket Terre Humaine », 1993.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. Henri Albert), Paris, Arvensa Éditions, 2015.

NIETZSCHE Friedrich, *L'Antéchrist*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. « Gallimard », (1896) 1994.

PAÏNI Dominique, *Le Temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Paris, Septentrion Presses Universitaires, coll. « Perspectives », (2000) 2007.

PEREZ TURRENT Tomas, DE LA COLINA José, *Conversations avec Luis Buñuel*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, coll. « Ateliers », 1993.

PERRIAM Chris, *Spanish queer cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

PERRON-BORELLI Michèle, *Les Fantômes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001.

PESLIN Daniela, *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, L'Harmattan, 2009.

PICCIOLA Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17, 128 », 2002.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge de l'homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987.

PLASSERAUD Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

PLATON, *La République. Livre III*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1992.

PLATON, *Le Banquet* (trad. Luc Brisson), Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2007.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire de la nature* (trad. Danielle Sonnier), Grenoble, Éditions

Jérôme Millon, 1994.

PLUTA Izabella, *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2011.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions Seuil, coll. « Points », 1965.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008.

RAMON RESINA Joan, *Barcelona's vocation of modernity rise and decline of an urban. Image*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

RAYNAULD Isabelle, *Lire et écrire un scénario. Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, 2012.

REY André, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992.

RIEGL Aloïs, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Denoël, 1981.

RIFFATERRE Michel, *La Production du texte*, Éditions Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1979.

RICŒUR Paul, *Du littéraire au filmique*, Paris, Éditions Nathan Armand Colin, 1999.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Pont-essais », 1990.

RICŒUR Paul, *Du Texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

RICŒUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Éditions Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983.

RICARODOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Gallimard Flammarion », 2010.

ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, coll. « Critique », 1977.

ROUSSET Jean, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968.

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québec, Éditions Fides, 2007.

RUSSO Vito, *The Celluloid closet: homosexuality in the movies* Harpercollins, New York, (1981) 1987.

RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Éditions Corti, 2007.

SARTRE Jean-Paul, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

SEGOND Louis, *Les Épîtres. Le Nouveau testament*, Brest, Éditions de la Spiritualité, 2013.

SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994.

SEGUIN Jean-Claude, *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*, Paris, Éditions Ophrys, coll. « Imágenes », 2009.

SERCEAU Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Grand écran, petit écran », 1999.

SIMMEL Georg, *Philosophie de l'amour* (trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel), Paris, Rivage, coll. « Petite bibliothèque », 1988.

SINGERMAN Alan, BISSIERE Michèle, *Le Cinéma français contemporain. Manuel de Classe*, Indianapolis, Hackett Publishing, 2017.

SORIN Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier, 1977.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

SULLIVAN Pierre, *Introduction à la psychopathologie de l'adolescent. : Approche psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. : « Psycho sup », 2012.

TAYLOR Charles, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992.

TESSON Charles, *Théâtre et cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits cahiers », Paris, 2007.

TISSERON Serge, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

TORRES Nebrera, Gregorio, GARCIA RUIZ Victor, *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. VII, (1971-1975), Montserrat, Espiral teatro, coll. « Serial Teatro », 2006.

TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, coll. « Champs contre-champs », 1987.

TYLER Parker, *Screening the sexes : homosexuality in the movies*, (1972) Perseus Books Group, New York, 1993.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, coll. « Belin Supérieur », 1998.

VALLET Yannick, *La Grammaire du cinéma : de l'écriture au montage : les techniques du langage*, Paris, Armand Colin, 2016.

VANDENDORPE Christian, *Apprendre à lire des fables. Une approche sémiocognitive*, Montréal, Éditions Préambule Balzac, coll. « L'univers des discours », 1989.

VANOYE Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2011.

VAN GORP Hendrik, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005.

VANOYE Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2011.

VASSE Denis, *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1969.

VENTURA Joan, *La Masmorra. De la plaça del sol a la via Laietana : viatge a les tenebres del franquisme*, Valls, Cossètia Edicions, coll. « Memòria del segle XX », 2007.

VERLAINE Paul, *Art poétique. Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1938.

VIDAL Catherine, *Féminin Masculin. Mythes et idéologies*, Paris, Éditions Belin, coll. « Alpha », 2006.

VILLAIN Dominique, *Le Cadrage au cinéma, L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

WALTER Benjamin, *Essais. Tome II, 1935-1940*, (trad. Maurice de Gandillac), Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

WALTER Benjamin, *Œuvres III*, (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch), Paris, Éditions Gallimard, 2000.

WALTER Benjamin, *Écrits français*, (trad. Pierre Klossowski, Walter Benjamin), Paris, Gallimard, 1991.

WERNER Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

WILLEMS Michèle, *La Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Paris, Publications de l'Université de Rouen, 1979.

WOLFGANG Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, (trad.) Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie du langage », 1976.

WOLL Gerd, *Edvard Munch, The Complete graphic works*, London, Philip Wilson Publishers, 2012.

2. Articles

- Articles

- Articles dans des ouvrages collectifs

AMIEL Vincent, « L'Objet premier du cinéma », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani, *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire Cinéma », 2007, pp. 7-9.

BADIOU Marise, « Le Théâtre catalan de 1939 à 1989 : "Le Soleil se lève aussi" », in Anne-Marie Vanderlynde, *Théâtre espagnol des années 80*, Rouen, Les Cahiers du Centre de

Recherches d'Études Ibériques et ibéro-américaines (CRIAR) n. 10, Publications de l'université de Rouen n.155, 1990, pp. 53-70.

BARBA Eugenio, « Tiers théâtre. L'Héritage de nous à nous-mêmes » (trad. Éliane Deschamps-Pria), in *La Locandera*, n. 70, 1994, pp. 43- 53.

BERTHIER Nancy, SEGUIN Jean-Claude, « Introducción », in Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Vol. 100, Madrid, Casa de Velázquez, coll. « Casa de Velázquez », 2007, pp. XV-XVIII.

DELGADO María, « Calixto Bieto : Staging excess in, across and through Europe » in María Delgado Dan Rebellato, *Contemporary European Theatre Directors*, New York, Routledge, 2010.

FEENSTRA Pietsie, SANCHEZ-BIOSCA Vicente, « L'Autre en Espagne : entre imaginaire et présence réelles », in Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, Armand Colin, Paris, coll. « Cinéma/arts visuels », 2014, pp. 119-121.

FERNÁNDEZ Josep-Antón, « The Authentic queen and the invisible man : catalan camp and its conditions of possibility in Venturas's Pons *Ocaña, retrat intermitent* », in *Journal of spanish cultural studies*, 2004, pp. 83-99.

FERRAS Robert, VOLLE Jean-Paul, « Barcelone », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/barcelone/> [page consultée le 01/05/2017].

GALLÉN Enric, « Literatura dramàtica, creació col·lectiva i dramaturgia no-textual a la Catalunya (1968-1975) », in Maria Muntaner González, Mercè Picornell, Margalida Pons, Josep Antoni Reynés, *Transformacions: Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, Universitat de València, 2010, pp. 195-218.

KONIGSON Elie, « Au théâtre du cinématographe remarques sur le développement et l'implantation des lieux de spectacle à Paris vers 1914 », in Claudine Amiard-Chevrel, *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, vol. 1, L'âge d'homme, 1990, pp. 35-66.

LARRAZ Emmanuel, « Le Succès de la comédie cinématographique dans l'Espagne des années 80 », in *Hispanistica XX*, Centre d'Études et Recherches hispanique du XXeme siècle, *Nos Années 80*, Dijon, Université de Bourgogne, n. 7, 1989, pp. 18-27.

LOSILLA Carlos, « Com fer-se invisible sense desaparèixer. Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat », in Ana Rodríguez Granell, *Identitats en conflicte en el cinema català*, Editorial UOC, Barcelona, 2016, pp. 17-28.

MARTINEZ THOMAS Monique, « Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grands-pères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán », in Roswita, Christilla Vasserot, (dir), *Le Corps grotesque : théâtre espagnol et argentin*, Carnières-Morlanwelz Lansman, Toulouse, n. 3 2002, pp. 17-27.

NOGUEZ Dominique, « Ressusciter Rimbaud », in Jean Larose, Gilles Marcotte, Dominique Noguez, *Rimbaud*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « L'Atelier des modernes », 1993, pp. 13-63.

RODRIGUEZ María-Soledad, « En busca de un hipotético cine castellano o castellano-leonés », in Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España, op.cit.*, pp. 101-120.

SALVAT Ricard, « Panorama general del teatro catalán (1939-2008) », in *Monográfico. Panorama del teatro catalán*, 2008, pp. 195-206.

TRUFFAUT François, « Les Lumières de Nestor Almendros », in Nestor Almendros, *L'Homme à la caméra*, Rennes, Éditions Hatier, 1980, pp. 1-5.

○ Articles d'actes de colloques

BARTOMEUS Antoni, « La Dècada prodigiosa », in Francesc Foguet, Núria Santamaria, *La Revolució teatral. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida, Punctum & gelcc, 2010, pp. 83-92.

GIRARD Alain, « Évolution sociale et naissance de l'intime », in Société d'études romantiques centre de recherche spécialisée lettres, art, pensée, *XIXème siècle, Intime, intimité, intimisme*, Paris, Presses Universitaires Septentrion, 1976, pp. 47-55.

MIGUET BATLLORI Joan, « La ausencia de referentes culturales autóctonos en el cine producido en Cataluña », in Joaquim Romaguera i Ramió, *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español. Actas del II encuentro de la Asociación de Historiadores del Cine*, San Sebastián, Filmoteca vasca, 1990, pp. 131-142.

○ Articles de revues

ADAM Jean-Michel, « Le Texte et ses composantes », in *Semen*, 1993, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/semen/4341>, [page consultée le 11/ 12/ 2017].

ABRIL Albert, « Lengua y cine en Cataluña » in *El País*, 27/02/1987.

AGUILAR Anna Maria, « La Recepció del teatre britànic contemporani al teatre comercial durant el règim franquista », in *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XV, 2010, <https://roderic.uv.es:8443/bitstream/handle/10550/31630/69.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [page consultée le 15/07/2016].

AIT-KACI Fazya, « La Parole à l'épreuve des dommages corporels en phase avancée du cancer », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, n.118, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2014, pp. 45-48.

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo », in *L'Écran français*, n. 144, Paris, 1948, pp. 5-6.

AUBE-BOURLIGUEUX Jocelyne, « L'Ode à Salvador Dalí de Federico García Lorca (1926) : ou de la rencontre artistique de la poésie et de la peinture », in Jackie Pigeaud, *Les Arts quand ils se rencontrent*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 221-244.

BABEUX Sébastien, « Le Spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférentiel », in Bernard Perron *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Jouer*, n. 9, Montréal, 2007, pp. 79-98.

BARONI Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », in *Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004* [en ligne], URL : <http://www.vox-poetica.org> [page consulté le 01/12/2016].

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits. » in *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n. 8, 1966, pp. 1-27, [en ligne], URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113,

[page consultée le 11/01/2016].

BACH Sheldon, « Le Sadomasochisme dans la pratique clinique et la vie quotidienne », in *Revue française de psychanalyse*, 2002, vol. 66, n. 4, pp. 1215-1224.

BACQUE Marie-Frédérique, « Deuil post-traumatique et catastrophes naturelles », in *Études sur la mort*, vol. n° 123, n. 1, 2003, pp. 111-130.

BAK Robert, « État amoureux et perte d'objet », in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2001, n. 3, pp. 75-83.

BAILLY Lionel, « Prévention de la répétition du trauma », in *Contraste*, 2007, n.26, pp. 233-240.

BATAILLON Marcel, « Auto sacramental », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/auto-sacramental/>, [page consultée le 11/04/2018].

BENOIT Jean-Louis, « Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien », in *IRIS*, 2012, pp. 55-89.

BENTATA Hervé, « Dérive d'un fantasme de Freud à Lacan », in *La Revue lacanienne*, 2012, n. 12, pp. 35-44.

BERTRAND Michèle, PAPAGEORGIU Marina, « Argument : Scène primitive », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, 2010, pp. 965-968.

BINDÉ Jérôme, RICHARD Lionel, EISNER Lotte, « Expressionnisme », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/expressionnisme/>, [page consultée le 11/09/2017].

BOENISCH Peter, « Aesthetic art to aisthetic act. Theatre, media, intermedial performance », in Kattenbelt, Chiel and Chapple, Freda, *Intermediality Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 103-116.

BOULNOIS Olivier, « L'Image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », in *Archives de Philosophie* 2009, Tome 72, pp. 271-292.

BOURDIEU Pierre, *Remarques provisoires sur la perception du corps social, Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, avril 1977, pp. 51-54. Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, CNRS éditions, Paris, (2008) 2015.

BOURGEON Dominique, « Le Cadeau empoisonné : séduction et amours

clandestines », in *Mauss*, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-2-page-183.htm>, [page consultée le 16/11/2016].

BOYER Henri, « Langue et nation : le modèle catalan de nationalisme linguistique », in *Mots. Les langages du politique*, n.74, 2004, pp. 27-42.

BOURDIEU Pierre, « Les Trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, 1979, pp. 3-6.

BROOKS Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », in *Poétique*, n. 19, 1974, pp. 340-356.

BRU DE SALA Xavier, « Sintonías a distancia », in Xavier Bru de Sala, *Barcelona-Madrid 1898-1998*, Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, pp. 96-109.

CADEC Kelly, PROULX Serge, « Les Représentations de l'amitié sur Facebook. Un continuum hors ligne/en ligne », in *Communication*, vol. 33, 2015, pp. 3-22.

CASETTI Francesco, « Les Yeux dans les yeux », in *Communications Énonciation et cinéma*, n.38, 1983, pp. 78-97.

CHATEAU Dominique, « Diégèse et Énonciation » in *Communications Énonciation et cinéma*, n. 38, 1983, pp. 121-154.

CHATELAIN Robin, « Psychose et création : l'exemple de Salvador Dali », in *La Clinique lacanienne*, 2009, n. 15, pp. 149-166.

CERISUELO Marc, *Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001, pp. 239-265.

CONGRES DE CULTURA CATALANA, in *Revista de sociologia*, vol. 6, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Redi, 1977, pp. 237-244.

COSTANTINI-CORNEDE Anne-Marie, « Cinéma et peinture dans les adaptations de Shakespeare à l'écran. Jarman, Greenaway, Kurosawa », in *Ligeia*, 2007, n.77-80, pp. 138-149.

COTTEGNIES Line, « Hamlet, William Shakespeare », in *Encyclopædia Universalis* URL, [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hamlet-william-shakespeare/>, [page consultée le 11/09/2016].

CROCQ Louis, « Perspective historique sur le trauma », in Michel De Clercq,

François Lebigot, *Les traumatismes psychiques*, Paris, Elsevier Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, pp. 23-64.

CROCQ Louis, « Stress et trauma », in Louis Crocq, Liliane Daligand, Loïc Villerbu, *Traumatismes psychiques : Prise en charge psychologique des victimes*, Elsevier-Masson, Issy-les-Moulineaux, 2007, pp. 139-146.

DANEY Serge, TOUBIANA Serge, « Images de marque », in *Cahiers du cinéma*, n. 268-269, 1976, pp. 3-20.

DE GAUDEMAR Martine, « La Part des larmes : sur " Le Mélodrame de la femme inconnue " », in Sandra Laugier, Marc Cerisuelo, Stanley Cavell, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 239-266.

DE LAGUSIEA Véronique, SUDRES Jean-Luc, « Psychisme et habitat : nouvelles perspectives pour un soin clinique », in *Annales Médico-Psychologiques* n.176, 2018, pp. 597–606.

DEMOULIN Laurent, « Vers une typologie de la réflexivité », in Céline Letawe, Eleni Mouratidou, Valérie Stiénon, *MethIS. Méthode et Interdisciplinarité en Science humaines, vol. 3 : Étendues de la réflexivité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010, pp. 51-80.

DEROME Léa, PERRAS Laurence, « Foucault aurait-il été membre de Facebook ? », in *Collectif étudiant du programme Histoire, culture et société de l'Université de Québec, Michel Foucault : entre sujet et révolte*, Montréal, Université du Québec, 2012, pp. 93-116.

DERVAUX Alain, « La Dépression dans la vie et l'œuvre de Goya (1746-1828) », in *L'Information psychiatrique*, vol. 83, n. 3, 2007, pp. 211-217.

DIAZ Brigitte, DIAZ José-Luis, « Le Siècle de l'intime », in Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 117-146.

DI CROSTA Marida, « Stratégies narratives transmédias. Des pratiques scénaristiques transversales ? » in *Terminal 112*, 2013, pp. 103-114 [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/terminal/571> [page consultée le 11/02/2017].

FERON Alain, « Minimalisme, musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/minimalisme-musique/>, [page consultée le 25/08/2016].

FLOR Vicent, « “Llengua valenciana, mai catala”. Sécessionnisme linguistique et revitalisation linguistique au Pays valencien (Espagne) », in *Lengas*, 72, 2013, [en ligne], URL <http://journals.openedition.org/lengas/119> , [page consultée le 22/03/ 2018].

FLORES Benjamin, « La Reprise des genres, la reprise des émotions : le cinéma néoclassique », in *Fabula Les Colloques.Les Genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions*, 2017, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4109.php>, [page consultée le 21 /10/2017].

GALLEY Micheline, « À propos du chant prophétique de la Sibylle : Judicii Signum », in Diogène, 2007, n. 219, pp. 45-57.

GARNEAU Michèle, « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », in *L'Annuaire théâtral*, n. 30, 2001, pp. 24-40.

GERSTENKORN Jacques, « À travers le miroir (notes introductives) », in *Vertigo*, 1987, n. 1, Paris, pp. 7-10.

GIRARD Gabriel, « VIH/Sida », in Juliette Rennes, *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, Édition la découverte, 2016, pp. 670-680.

GOMEZ María, « The Hispanic and luso-brasilian world : teatro, género e identidad en el cine español : cómicos de Juan Antonio Bardem y Actrices de Ventura Pons », *Hispania* 89. 1, 2006, pp. 202-211.

GONTARD Marc, « Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente », 2011, [en ligne], URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf, [page consultée le 11/09/2015].

GUBERN Román, « Cine, idioma y nacionalidad », in *El País*, 12 /02/ 1987, [en ligne], URL, : https://elpais.com/diario/1987/02/12/cultura/540082805_850215.html, [page consultée le 12/08/2017].

GUERIN Michel, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? Intention et condition », in *Appareil*, 2016 [En ligne], URL :<http://appareil.revues.org/2308> ; [page consultée le 30/07/2017].

HEINICH Nathalie, « La Consommation de la célébrité », in *L'Année sociologique*, 2011, vol. 61, pp. 103-123.

IZRINE Agnès, « Danse sportive », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/danse-sportive/>, [page consultée le 11/ 01/ 2018].

JAMI Irène, « Considérer le problème plus que l'identité. Entretien avec Judith Butler », in *Pensées critiques. Dix itinéraires de la revue Mouvements 1998-2008*, Paris, La Découverte coll. « Poche/Sciences humaines et sociales », 2009, pp. 205-228.

JOST François, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in *Communications Énonciation et cinéma*, n. 38, 1983, pp. 192-212.

KATTENBELT Chiel, « L'Intermédialité comme mode de performativité », in Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, pp. 101-116.

KAEL Pauline, « Trash, art and the movies », in *Harper's*, 1969, pp. 65-83.

KATTENBELT Chiel, « Theater as the art of performance and the stage of intermediality » in Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2007, pp. 29-39.

KORFF-SAUSSE Simone, « Les Identifications animales dans la clinique et l'art », in *Le Carnet Psy*, n.140, 2009, pp. 29-32.

KRISTEVA Julia, « La Passion maternelle », in *Conférence société psychanalytique de Paris (SPP). Le Maternel séculier*, 2006, [en ligne] URL : http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html, [page consultée le 12/06/2016].

LAUTERWEIN Andréa, « Le Thème de la Mère à l'Enfant dans l'art des années 1970 », in *Allemagne d'aujourd'hui*, 2014, n. 209, pp. 189-204.

LAZARIDES Alexandre, « Théâtre et cinéma. L'Irréductible différence. Le Film de théâtre et l'adaptation », in *Cahiers de théâtre. Jeu*, n. 88, 1998, pp. 140-143.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et de la modernité*, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/anthropologie-du-corps-et-de-la-modernite--9782130585442-page-209.htm>. 209, [page consultée le 12/08/2017].

LE BRETON David, « Blessures d'existence, blessures de corps : faire peau neuve », in Denisa Butnaru, David Le Breton, *Corps abîmés*, Laval, Presses de l'Université de Laval, Laval, coll. « Sociologie au coin de la rue », 2013, pp. 7-18.

LE BRETON David, « Le Contrecorps de la toxicomanie. Sémiotique d'addicts », in *Le Sociographe*, vol. 39, n. 3, 2012, pp. 55-64.

LE BRETON David, « Le Corps entre significations et informations », in *Hermès La Revue*, vol. 68, n. 1, 2014, pp. 21-30.

LE BRETON David, « Les Scarifications comme actes de passage », in *L'Information psychiatrique*, vol. 82, 2006, pp. 475-480.

LE BRETON David, « Les Scarifications comme régulation du rapport au monde », in *La Camera blu Ferite*, n. 14, 2016, pp. 9-19.

LE VAGUERESSE Emmanuel, « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la nation », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2, 2012, pp. 125-141.

LIMOGES Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma », in *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n. 25, 2013, pp. 1-30.

LIMOGES Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », Université de Laval, 2005, [en ligne] URL : http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2005/articles/limoges_2005.pdf, [page consultée le 23/01/2016].

MAFFI Carlos, « Fantôme, psychanalyse », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantome-psychanalyse/>, [page consultée le 03/07/2017].

MAINGUENEAU Dominique, « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André, Anne Juranville, *Fatalités du féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002, pp. 43-67.

MANTRANT Sophie, « L'Univers sonore de Sredni Vashtar (Andrew Birkin, 1981) », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n. 82, 2015, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/cve/2319>, [page consultée le 21/11/2017].

MARTINEAU Jean-Pierre, MORHAIN Yves, « L'Initiation amoureuse de Psyché : du subjugal au conjugal », in *Le Divan familial* 2005, n. 15, pp. 203-217.

MARTI-OLIVELLA Jaume, « Catalan cinema. An Uncanny transnational

performance », in Dominic Keown, *A companion to catalan culture*, Tamesis, Wodbridge, 2011, pp. 185-205.

MARTY François, « Adolescence et émotion, une affaire de corps », in *Enfances & psy*, n. 49, 2010, pp. 40-52.

MELANÇON Benoît, « Écrire Maurice Richard. Culture savante, culture populaire, culture sportive », in *Globe revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n. 2, 2006, pp. 109-135.

METZ Christian, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Cahiers du cinéma*, n. 166-167, 1965, pp. 74-83.

METZ Christian, « Le Film de fiction et son spectateur », in *Communications*, n. 23, 1975, pp. 108-135.

MIRA Alberto, « Esta noche...Sida. Tratamiento del sida en prensa y televisión en España », in Juan Vicente Aliaga, José Miguel García Cortés, *De amor y de rabia : Acerca del arte y el sida*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1993, pp. 145-166.

MOLINIE Georges, « Problématique de la répétition », in *Langue française*, n.101, 1994, p. 102-111.

MOULIN-CIVIL Françoise, « Le Néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? », in *Amérique, Le Néo-baroque*, n. 20, Cahiers du CRICCAL, 1998, pp. 23-49.

MÜLLER Jürgen, « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinéma et intermédialité*, Vol. 10, n. 2-3, 2000, pp. 105-134.

NEMOZ Sophie, « Le Devenir de l'habitat intergénérationnel : une revisite socio-anthropologique » in *Gérontologie et société*, n. 152, vol. 39, 2017, pp. 207-220.

NIANGORAN-BOUAH Georges, Raymond Ahouo Léon, « Le Langage des tambours. De l'importance des tambours dans les manifestations politiques et religieuses », in *Africultures*, 2003, n. 56, p. 51.

OLDENHOVE-CALBERG Anne, « Du corps du Christ au corps de la chirurgie esthétique », in *Journal français de psychiatrie*, n. 24, 2006, pp. 35-36.

OOSTERLING Henk, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an

Ontology of the In-Between », in *Intermédialités*, n.1, 2003, pp. 29-46.

ORJOLLET Jean-François, « J.R.R. Tolkien : syllogistique du merveilleux », in *Littérature*, n.8 Le Fantastique, 1972, pp. 41-52.

PEREZ BOWIE José Antonio, « El Cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla », in *Anthropos*, n. 208, 2005, pp. 122- 137.

POULAT Émile, « Opus dei », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/opus-dei/>, [page consultée le 21/07/2018].

PRA Denis, « Juan-Luis Buñuel : Souvenirs d'une carrière de réalisateur et d'assistant réalisateur auprès d'Orson Welles, Hugo Butler, Louis Malle, Jacques Doniol-Valcroze et Luis Buñuel », in Stéphane Natan, Cristina Campos Fuentes, *L'Érudit franco-espagnol An Electronic Journal of French and Hispanic Literatures*, vol. 5, 2014, pp. 78-97.

RAJEWSKY Irina, « Le Terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », in Caroline Fischer, Anne Debrosse, *Intermédialités société française de littérature générale et comparée*, Paris, Société Française de littérature comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, pp. 19-54.

RAJEWSKY Irina, « Intermediality, intertextuality, and remediation : a literay perspective on intermedialy », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : history and theory of arts, literature and technologies*, n. 6, 2005, pp. 43-64.

RANCIERE Jacques, « Ce que médium peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » in *Appareil*, vol 1, 2008, pp.1-12.

RAVENEAU Gilles, « Suer. Traitements matériels et symboliques de la transpiration », in *Ethnologie française*, 2011, vol. 41, pp. 50-51.

REYNIER Gérard, « Le hors-temps de la douleur chronique », in *Topique*, vol. 112, n. 3, 2010, pp. 99-117.

RICH Adrienne, « La Contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in *Nouvelles Questions Féministes*, n. 1,1981, pp. 15-43.

RICHOUX Charlotte, « La Roulette russe : le risque cru », in *Topique*, n. 107, 2009, pp. 91-104.

RICŒUR Paul, « L'Éclipse de l'événement dans l'historiographie française

moderne », in David Carr, William Dray (al.), *La Philosophie de l'histoire et la pratique historique aujourd'hui*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, n. 23, 1980, pp. 159-178.

RIFFATERRE Michel, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique*, n. 1-2, 1979, pp. 128-150.

RIPOLL SINTES Blanca, « La revista *Destino* (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco », [En ligne], URL : <https://amnis.revues.org/2558>, [page consultée le 12/11/2016].

RUBIN Gayle, « L'Économie politique du sexe. Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », (trad. Nicole-Claude Mathieu), in *Les Cahiers du Cedref*, n.7, 1998, pp. 3-81.

SCELLES Régine, « Confrontation à la mort d'un frère et construction psychique », in *Le Carnet Psy*, 2010, n. 146, pp. 34-43.

SAMSON Françoise, « Du fantasme à la pulsion vers un lien d'école », in *Essaim*, 2004, n.12, pp. 105-113.

SANGSUE Daniel, « Parodie, Littérature », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/parodie-litterature/>, [page consultée le 23/05/2018].

SECHAUD Évelyne, « Figurabilité olfactive », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 65, 2001, pp. 1141-1145.

SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Cartographie et territoire. La Spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité chez Gilles Deleuze » in *L'Espace Géographique*, tome 39, n.3, pp. 225-238.

SIMON Jean-Paul, « Énonciation et narration », in *Communications*, n. 38, 1983, pp. 155-191.

SIROST Olivier, « Du campement au camping », in *Techniques & Culture*, n. 56, 2011, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/tc/5432>, [page consultée le 14/11/2017].

SOKALSKI Joseph Anton, « Relation intermédiaire entre le théâtre et le cinéma : les images animées dans les théâtres américains de la fin du XIXe siècle, Un média naît toujours deux fois », in *Sociétés & Représentations*, 2000, pp. 37-50.

SOURIAU Anne, « Exprimer », in Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990, p. 712.

STEIN Marieke, « Intimité et discours politique : l'intime dans les campagnes électorales de 1848 », in *Itinéraires*, n. 2, 2012, pp. 35-46.

SUBRA Olivier, « De Velázquez à Raúl : dispositifs de représentations et transgression du sens », in Sylvie Mégevand, Jean-Michel Mendiboure, Jean-Paul Aubert, *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique contemporaine*, Éditions Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2006, pp. 159-166.

TISSERON Serge, « Intimité et extimité », in *Communications. Cultures du numérique*, 88, 2011, pp. 83-91.

THIERY Natacha, « La Parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur ? », in *Labyrinthe*, 2000, pp. 125-142.

TODOROV Tzvetan, Schaeffer Jean-Marie, « Poétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poetique/>, [page consultée le 18/12/2017].

TORRAS Meri, « El Delito del cuerpo », in Meri Torras, *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Barcelona, Edicions Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pp. 11-36.

TUBAU Iván, « Informe : cine catalán y cine de Barcelona », in *El Ciervo*, Barcelona, vol. 38, n. 459 1989, p. 28.

VERNET Marc, « Le Personnage de film. Cinéma et narration », in *Iris*, n.7, 1986, pp. 108-111.

VERNET Marc, « Flash-back » in Jean Collet, Michel Marie, (al.), *Lectures de films*, Paris, Éditions Albatros, 1980, coll. « Ça/cinéma », 1980, pp. 94-98.

VILARÓS Teresa, « A cultural mapping of Catalonia », in David Gies, *The Cambridge companion to modern spanish culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 35-53.

WOLF Werner, « Metareferences across media. The concept, its transmedial potentials and problems. Mains Forms and Functions » in Werner Wolf, Katharina Banteon, Jeff Thoss, *Metareference across media theory and case studies. Dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement. Studies in intermediality*, n. 4, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 1-85.

YOUNG Allan, « Traumatisme à distance, résilience héroïque et guerre contre le terrorisme », in *Revue française de psychosomatique*, 2005, n. 28, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2005-2-page-39.htm>, [page consultée le 18/07/2017].

ZAGALO Nelson, « Poétiques du générique de cinéma : l'expressionnisme en mouvement », in *Sociétés*, n. 111, 2011, pp. 131-140.

ZAHARIA Constantin, « La Mélancolie dans le texte », in *Critique*, vol. 719, n. 4, 2007, pp. 250-262.

○ Articles dans les dictionnaires et encyclopédies

BATAILLON Marcel, « Auto sacramental », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/auto-sacramental/>, [page consultée le 11/04/2018].

BENABEN Michel, « Choco » in *Dictionnaire français-espagnol expressions et locutions*, [en ligne], URL : http://dictionnairefrancaisespagnol.net/dictionnaire_francais_espagnol.pdf, [page consultée le 12/09/2017].

BINDÉ Jérôme, RICHARD Lionel, EISNER Lotte, « Expressionnisme », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/expressionnisme/>, [page consultée le 11/09/2017].

CHEVE Dominique, « Chair », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS éditions, (2008) 2015, pp. 70-71.

COMOLLI Jean-Louis, « Nouveau cinéma » in *Universalis éducation* [en ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouveau-cinema/>, [page consultée le 20/08/2016].

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, « Actor », in *Diccionario de la Real Academia española*, [en ligne], URL : <http://dle.rae.es/?id=0coHE08|0cs0cQ6|0csZ6O0>, [page consultée le 11/03/2017].

DOREY Roger, « La Peau éclatée, entre l'hommage et la dette », in René Kaës,

Hommage à Didier Anzieu. Les voies de la psyché, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1994, pp. 173-189.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, « Pulsion », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pulsion/>, [page consultée le 10/02/2018].

GABORIAU Patrick, « SDF », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, *op. cit.*, pp. 297-298.

GREEN André, « Pulsion » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pulsion/>, [page consultée le 10/02/2018].

LE PETIT ROBERT, « Média », in *Le Petit Robert*, [en ligne], URL : <https://pr-bvdep-com.biblec.univ-lyon2.fr/robert.asp>, [page consultée le 12/08/2017].

LE PETIT ROBERT, « Oasis », in *Le Petit Robert*, [en ligne], URL : <http://pr.bvdep.com.bibliotheque-nomade2.univ-lyon2.fr/robert.asp>, [page consultée le 20/08/16].

LIOTARD Philippe, « Body-building », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, *op. cit.*, pp. 57-58.

MAFFI Carlos, « Fantasme, psychanalyse », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasme-psychanalyse/>, [page consultée le 03/07/2017].

MEURGUER Michel, « Ceinture de chasteté », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, *op. cit.*, p. 67-68.

NOURRISSON Didier, « Ivrogne », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch, *Dictionnaire du corps*, *op. cit.*, pp. 187-189.

PORTE Michèle, « Au-delà du principe de plaisir », in Alain de Mijolla, *Dictionnaire international de la psychanalyse 1*. Paris, Hachette, 2005, pp. 162-163.

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « abject », in *Trésor de la langue française* [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1420524675>, [page consultée le 12/01/2018].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « abjection », in *Trésor de la langue*

française [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?74;s=1420524675;r=3;nat=;sol=1>, [page consultée le 12/01/2018].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Couple », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?76;s=2924586075;r=3;nat=;sol=1>, [page consultée le 11/09/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Cuir », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3058282830;r=1;nat=;sol=1>, [page consultée le 23/07/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Fragilité », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3526205535>, [page consultée le 12/02/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Intermède », in *Trésor de la langue*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1119720300;r=1;nat=;sol=0>, [page consultée le 04/12/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Nation », in *Trésor de la langue française*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2222718720;r=1;nat=;sol=1>; [page consultée le 29/07/2015].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE « Passion », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1955292060>, [page consultée le 12/02/2016].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Présence », *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1169866560;r=1;nat=;sol=2> [page consultée le 17/06/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Rhizome », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4278211245>, [page consultée le 11/12/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Sensibilité », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3476070495;r=1;nat=;sol=1>, [page consultée le 12/02/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Serpent », », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=200561325;r=1;nat=;sol=3>, [page consultée le 31/10/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Spectacle », », in *Trésor de la langue française*, [En ligne]. Disponible sur <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1353692235;r=1;nat=;sol=2>, [page consultée le 24/04/2017].

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Théâtre », in *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2423224965>, [page consultée le 11/ 07/ 2017].

- Articles dans la presse

EL PERIODICO, « Resultados del referéndum en Catalunya: con datos por municipios, comarcas y provincias », in *El Periódico* [en ligne], URL : <https://www.elperiodico.com/es/politica/20171006/resultados-referendum-cataluna-2017-6319340>, [page consultée le 13/10/2017].

3. Pages web

AJUNTAMENT DE BARCELONA, « El Raval, cuna de la rumba catalana », in *Ajuntament De Barcelona*, [en ligne], URL : http://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/el-raval-cuna-de-la-rumba-catalana_576111.html, [page consultée le 08/02/2018].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, « Serra d'Or », in *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en ligne] URL :

http://www.cervantesvirtual.com/portales/serra_dor/, [page consultée le 12/09/2017].

BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO (BOE), le 22 décembre 1942, in *Boletín Oficial Del Estado* [en ligne], URL : <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1942/356/A10444-10444.pdf>, [page consultée le 11/10/2017].

BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO (BOE) , in *Boletín Oficial Del Estado*, [en ligne], URL : <https://www.boe.es/boe/dias/2010/06/26/pdfs/BOE-A-2010-10153.pdf>, [page consultée le 11/09/2017].

CASES Carles, « Blanca Busquets i Oliu », [en ligne], URL : http://www.carlescases.com/?page_id=2, [page consultée le 16/01/2017].

CATALUNYA EXPERIENCE, <http://www.catalunyaexperience.fr/non-classe/on-fete-la-sant-joan-en-catalogne>, [page consultée le 18/03/2018].

CONSORCI DEL PARC NATURAL DE LA SERRA DE COLLSEROLA, [en ligne], URL : <http://www.bcsostenible.cat/es/web/punt/consorci-del-parc-natural-de-la-serra-de-collserola>, [page consultée le 12/09/2017].

FOGUET Francesc, SANTAMARIA Núria, « Quan preguntar no és ofendre », in *70s: spectaculum interruptum? : II Jornades de Debat sobre el Repertori Teatral Català*, 2006, <http://hipatia.uab.cat/exposicions/teatre/debat.asp> [en ligne] URL : [page consultée le 11/08/2017].

CINEMATHEQUE FRANÇAISE, « Brune / Blonde 06/10/2010-16/01/2011 », in *Cinémathèque Française* [en ligne], URL : <http://www.cinematheque.fr/cycle/brune-blonde-200.html>, [page consultée le 12/04/2018].

ENCICLOPEDIA.CAT, « Rumba catalana », in *Enciclopèdia.cat* [en ligne], URL <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0519394.xml>, [page consultée le 21/01/2018].

FILMOTECA DE CATALUNYA, « Presentació », in *Filmoteca de Catalunya* [en ligne], URL : <http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/qui-som/presentacio>, [page consultée le 23/07/ 2016].

FONDATION MARGUERITE, AIME MAEGHT, « Dans le respect des traditions 01/07-19/11 2017 », in *Fondation Marguerite, Aime Maeght*, [en ligne] URL : <https://www.fondation-maeght.com/fr/exposition/212/eduardo-arroyo>, [page consultée le 12/09/2017].

LOI N. 2015-177, in *Legifrance* [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2015/2/16/2015-177/jo/article_2, [page consultée le 11/09/2017].

MINISTERIO DE EDUCACION, CULTURA Y DEPORTE, « El Teatro independiente en España 1962-1980 », in *Ministerio de educación, cultura y deporte* [en ligne], URL : <http://teatro-independiente.mcu.es/presentacion/>, [page consultée le 12/07/2017].

MINISTERIO DE EDUCACION, CULTURA Y DEPORTE, « Grupos el teatro independiente en España. 1962-1980 », in *Ministerio de educación, cultura y deporte* [en ligne], URL : <http://teatro-independiente.mcu.es/presentacion/>, [page consultée le 12/07/2017].

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE, « Nouveaux sites inscrits sur la Liste du patrimoine mondial », in *Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture* [en ligne] URL : <https://whc.unesco.org/fr/actualites/180/>, [page consultée le 11/08/2017].

4. Thèses

BERZOSA CAMACHO Alberto, *La Sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Université de Reims Champagne-Ardenne, 2012.

CORRONS Fabrice, *Le Théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique singulière ? : l'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de "l'Escola de Sanchis"*, Toulouse, Université de Toulouse, 2009.

BRACCO Diane, *Anatomie de l'outrance une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*, Paris, Université Paris VIII, 2015.

LAFLEUR Guillaume, *Théâtralité du cinéma : enjeux scénographiques et dramaturgiques*, Montréal, Université de Montréal, 2007.

RAVETON Christine, *L'Idée de simplicité divine, une lecture de Bonaventure et Thomas d'Aquin*, 2014, Paris, Université Paris La Sorbonne, 2014.

SENA CAIRES Carlos, *Les Conditions du récit filmique interactif, Dispositifs et*

réception, Paris, Université Paris VIII, 2004.

5. Ressources auditives

DELEUZE Gilles, « Vérité et temps cours 62 du 15/05/1984 », (transcription : Suellen Muniz), [en ligne], URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=350, [page consultée le 11/02/2017].

SEGUIN Jean-Claude, « Philosopher avec Almodovar (3/3). *Femmes au bord de la crise de nerfs* », in *Les chemins de la philosophie. France Culture*, 05/2017, [en ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosopher-avec-almodovar-33-femmes-au-bord-de-la-crise-de>, [page consultée le 07/05/2017].

ANNEXES

I. Interview du 21 juillet 2016

Lieu : Els Films de la Rambla, Gran Via de les Corts Catalanes, 665, 08010 Barcelona.

Maëlle Parras - He elegido algunas preguntas y la primera pregunta es: ¿ Cómo definiría usted su concepción del cine ?

Ventura Pons - Yo pienso que es algo que forma parte de mi vida mucho más de lo que puedo concebir. Yo lo considero como una vocación, es decir una revelación que apareció en la infancia.

M.P. - ¿ Podría usted definir el cine como remedio contra las dificultades ?

V.P. - Exacto me permite no sólo evadirme durante la proyección de una película de lo cotidiano, sino que me permite explorar otro mundo, difundir el imaginario, es decir pensar en otras posibilidades.

M.P. - Si tuviera usted que evocar un aspecto decisivo en su voluntad de convertirse en director de cine, ¿ cuál sería ?

V.P. - Para mí, la beca que obtuve por parte de la Anglo Saxon Society fue decisiva porque me permitió darme cuenta de la potencialidad del cine, y sobre todo la posibilidad de la independencia artística.

M.P.- ¿ La reivindicación de una libertad artística está relacionada con el mundo del teatro ?

V.P. - Sí. Empecé a introducirme en el mundo teatral por medio de Salvador Espriu. La pasión por el arte me condujo a experimentar muchas facetas del mundo artístico. Sin tomar conciencia en la época, me entró en la vena el teatro como si fuera un veneno, apoderándose de mí durante una década.

M.P.- ¿ En qué medida le parece difícil, o no, conseguir la independencia

cinematográfica ?

V.P. - Resulta complicado obtener una autonomía en el séptimo arte porque se funda en una doble dimensión. Se diferencia de los otros lenguajes artísticos por su doble característica. En esencia, es tanto un arte como un producto industrial y no se puede negar esa dualidad. En lugar de rechazarla lo integré desde hace mucho tiempo.

M.P.- ¿ Se refiere usted a la fundación de su productora el 25 de julio de 1985 ?

V.P.- Sí, yo recuerdo el día de mi cumple. Todo el mundo estaba presente y de repente pensé en lo que echaba más de menos. La respuesta fue inmediata, para gozar de cierta libertad artística necesitaba un medio esencial imprescindible para la creación. Tenía que crear una productora propia para gozar de cierta autonomía.

M.P. - ¿ Por qué optó usted por el nombre de Els films de la Ramblas ?

V.P. - Lo pensé durante el rodaje de la escena en las Ramblas para mi primer largometraje, *Ocaña, retrat intermitent* ya que algo se produjo aquel día. Esto remite a un acontecimiento muy íntimo.

M.P. - ¿ Cómo se concretiza más esta doble dimensión cinematográfica ?

V.P.- Yo diría ..., pues como productor puedo hacer todas las adaptaciones, las películas que quiero hacer, y eso me emocionó porque estoy realizando un sueño de la infancia. Cuando era pequeño la gente se burlaba de mi deseo de producir películas. Pienso que el placer en la vida es lo esencial.

M.P. - ¿ En qué medida el séptimo arte apareció como el principal objetivo en su carrera artística ?

V.P.- Cuando era joven, mis padres me obligaron a hacer otra carrera a causa del contexto histórico. Pero nunca renuncié al deseo de formar parte del mundo del séptimo arte. Dirigí el cineclub universitario, solía ir a festivales. No olvidaré nunca el festival de Cannes de Mayo del 68 en el que estuve presente. A diferencia de otras ciudades europeas, Barcelona no disponía de escuelas de cine. La Escuela Oficial de cine estaba únicamente en Madrid. Entré en contacto con el mundo artístico de manera más concreta a través del universo teatral en 1965 y realicé mi primer espectáculo en 1967 y dirigí el primero como director teatral

profesional en 1968. Pero el cine era una fascinación y lo tenía muy presente en mi cabeza. Por eso indiqué en mi libro de memorias [*Els meus i els altres*] que el teatro era una etapa. Decidí después de esa etapa dedicarme al cine con el rodaje de un documental, es decir, estar en el contacto con una cámara. Me faltaba una buena historia y una persona que captara la atención en aquellos años. Después de un encuentro opté por Ocaña y rodé la película en cinco días. Con Joan Pera habíamos hecho muchos espectáculos porque hace mucho tiempo que estoy en el mundo del espectáculo. Le dije : « ¡ Por fin sé el juguete que me gusta! No es el teatro: ¡me gusta el cine! ». Y me han ofrecido mucho para hacer teatro, pero ¡coño! es para hacer cine. Soy –creo– uno de los cinco directores europeos más productivos del último cuarto de siglo. Lo dijeron en la academia europea pero yo no lo sé. Respeto a todos los demás, otra cosa es que los aprecie, pero respeto a todo el mundo.

M.P. - ¿ Para usted en qué medida el referente teatral desempeña un papel fundamental en sus obras cinematográficas ?

V.P.- Ante todo es obvio que mi cine no se puede entender sin esta interacción constante con el arte teatral. Para mí, el teatro aporta muchas cosas. Creo que el teatro que interesa siempre va como cuatro pasos por delante del cine. Fíjate que la renovación del cine tiene mucha gente de teatro como Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Patrice Chereau, etc. He realizado adaptaciones de obras de teatro. Cada vez que yo he hecho una adaptación lo he hecho de forma distinta. El concepto valía ...todo viene del teatro. *Actrius* es la primera adaptación que he hecho del teatro y para mí es la que le es más fiel. Hubo muchas puestas en escenas de la obra de Josep Maria Benet i Jornet. Yo la había visto en el Teatro Lliure pero no me gustó y decidí hacerla porque es una metáfora del teatro pero, por encima de todo, es una metáfora de la vida. Mi adaptación sigue el texto de Josep Maria Benet i Jornet pero lo cuento con ideas propias. Intento ser fiel a la historia del autor pero también fiel a mí mismo. Aparte del inicio de la película hay únicamente actrices. Firmé el guion con Josep Maria Benet i Jornet. Pero mi película y la obra de Benet son diferentes. Me lo pasé muy bien, tanto con el texto como con las cuatro actrices de la película. Me fascinó la interpretación de Núria Espert, Rosa Maria Sardà, Anna Lizaran y Mercè Pons. Luego con *Carícies* he empezado una nueva etapa porque he usado una técnica del teatro que me gusta mucho que es el montaje collage o sea recuperas un poco de aquí, un poco de allá. Fíjate que no respetan mis adaptaciones: el orden narrativo. Lo que me gusta es la deconstrucción, la subversión narrativa. Por ejemplo en *Carícies*, no hay tres actos. No es una narrativa convencional, pero hay la exposición, el nudo

y el desenlace para que la historia funcione. Al final de la película se empieza de nuevo. En mi película, crucé a los personajes, entran y salen, se desplazan. Eso aparece de forma implícita en la historia de Sergi Belbel, pero no de manera directa. Lo que me gusta es el hecho de presentar una historia de forma diferente de lo que es. Y es diferente también a nivel de la recepción de la obra. El estreno en el teatro no fue un éxito. A mí no me gusta la representación que hizo Sergi Belbel. Leí el texto de Belbel y decidí hacer una película. Y no es la única adaptación de las obras de Belbel, está también *Morir (o no)*. Creo que, en este caso, la mía es una adaptación fuerte porque no respeté la narración convencional con el tratamiento de los colores. Cuando los personajes mueren son en blanco y negro mientras que si viven son en color. De nuevo, Belbel lo estrenó en teatro pero no funcionó, tampoco *Forasters*. La representación duraba tres horas y cuarto mientras que mi película dura una hora y tres cuarto. Pero fíjate que he hecho otras adaptaciones de teatro como *Amic/Amat* a partir de *Testament* de Benet. He añadido personajes, que son la mujer y la hija, lo que ha modificado la obra, porque en la obra inicial sólo había los tres hombres.

M.P. - Al evocar sus adaptaciones de obras de teatro *Anita no pierde el tren* ilustra esa potencialidad del arte teatral ¿Qué le parece?

V.P. - Creo que es mi primera película con Lluís-Anton Baulenas. Ya había realizado adaptaciones de teatro con *Actrius* y *Amic/Amat* que son adaptaciones de obras de Josep Maria Benet i Jornet y *Carícies*, *Morir (o no)* que son adaptaciones de obras de Sergi Belbel como te he dicho antes. Ya estaba rodando *Morir (o no)*. Vino a verme una muy buena amiga, que es actriz. Es muy buena actriz, pero ni ella misma lo sabe y creo que no lo sabrá nunca, y me dice que no tiene trabajo. Le di el teléfono de Baulenas [Lluís-Anton Baulenas] porque sabía que él tenía una obra de teatro y le digo : « Yo creo que es mal autor de teatro, es muy buen novelista, pero mal autor de teatro. Es muy buen amigo. Vete a ver Baulenas porque tiene una obra de teatro para tus características. Punto, no sé nada más ». Después de seis meses, Baulenas me llama por teléfono y me dice: « Mira, me mandaste esta actriz, yo le di la obra y me la rechazó porque me dijo que no valía nada y dijo que necesitaba trabajar sola porque no se entiende con la gente ». Baulenas escribió un monólogo para aquella actriz, y otra vez lo rechazó. Y fíjate que esa obra se hizo en teatro y a la actriz que hizo su papel le dieron el premio Margarita Xirgu del año. Baulenas me pidió que leyera el monólogo. Pero a Baulenas le había leído mucho, como quince libros, y siempre se interesaba por temas históricos. Leí el monólogo que él escribió para esta actriz en la carretera de Barcelona hacia Cadaqués (porque

tengo una casa en Cadaqués) y me gustó. Me interesaba la obra de Baulenas porque ese monólogo trataba de personajes. Desde Cadaqués llamé a Baulenas para decirle: « Es una buena historia para llevar al cine » y Baulenas me responde : « ¡ No me lo puedo creer ! ». Le digo: « Sí, de esto te hago una película ». Entonces de este monólogo hice *Anita no toma el tren* y yo firmé el guion con Baulenas. Lo envié a Rosa Maria Sardà que encarnara el papel principal. Llamé a la actriz inicial para decirle : « Oye, Baulenas me ha contado todo esto. Pues, mira te llamo para decirte que estás equivocada, yo creo que es muy buena, y que de esto yo voy a hacer una película, y que además la haré sin ti ». Y ella me dijo : « Bueno, bueno, tú mismo, tú mismo » y cuando terminé la película me dijo : « Tenías razón, ¡claro! Cómo tu eres tan bueno... » . Respondí : « No, la historia estaba ahí ». Además, mandé el monólogo a Josep Maria Benet i Jornet con quien había colaborado, y me dio dos consejos uno bueno y otro malo. Me dijo que no dijera a nadie que la obra venía de un monólogo del teatro porque acababa de hacer cuatro obras seguidas en cine y el monólogo no se había estrenado, era inédito. Y entonces no lo hemos dicho a nadie y nadie lo ha visto. Lo presentamos como si fuera una adaptación de un relato. Y luego me dio otro consejo malo, el monólogo de Baulenas se llamaba *Las bones obres*. Decidí titularlo *Anita amorosa* que me gusta mucho y se rodó con ese título. Pero lo cambié por *Anita no pierde el tren* bajo sus consejos. Otra cosa muy importante del teatro, es la disciplina en cuanto al texto, para bien o para mal. Yo he adaptado muchos textos del teatro. Lo importante es el guión. Una vez que lo he contado es para la gente. La gente te ofrece una hora y media o dos horas de su vida, que no las van a vivir nunca más. Es un momento único y cada uno va a recibirlo de una forma diferente. Y el éxito no tiene nada que ver con la calidad de una obra. Hay que distinguir el valor de una película, el valor que tú das a una obra como director de cine que es tu propia mirada y la recepción del público que es otra y el éxito. Hay tantos ejemplos en la Historia del cine que muestran eso...

M.P. - Esta película pone de relieve su gusto por el carácter teatral que se encuentra en textos teatrales catalanes contemporáneos pero también por la literatura catalana ¿ No ?

V.P. - Creo que la literatura contemporánea catalana tiene una capacidad fabuladora increíble. Hay que interesarse por su riqueza. Aparte de *Food of love* que viene del escritor americano David Leavitt, es verdad que todo lo he realizado en catalán.

M.P. - ¿ Qué otros aspectos del teatro recuperas a nivel de la puesta en escena ?

V.P. - Otra característica que me parece esencial del teatro aparte del texto, es el conocimiento de los actores. En primer lugar, mi experiencia como director de teatro me ha servido para trabajar con los actores, para entenderlos, pero se diferencian a nivel técnico, no tiene nada que ver el teatro con el cine. El teatro se hace con todo el cuerpo mientras que el cine es diferente. Este capta al cuerpo con el uso de distintos ángulos y planos. En segundo lugar, la gente del teatro siempre actúa en función de un interés ético y estético. En ese sentido el teatro siempre se construye sobre historias sorprendentes, alejándose de las convenciones y se diferencia del cine. Siempre hay contenidos... y sobre todo en el teatro que se hace en Cataluña. Yo considero que la renovación del cine no se puede entender sin la contribución de la gente del teatro. Para bien o para mal, hay que seguir el concepto que nos permite a nosotros, cineastas europeos, diferenciarnos de los americanos que dominan.

M.P. - ¿ A usted el cine le ofrece más libertad artística que el teatro ?; Cómo trabaja usted ?

V.P. - Hay una cosa sencilla si haces un drama tienes que llorar, si haces una comedia tienes que reír o si no, no hay películas porque es voluntad del director hacer llorar o reír en ese momento. En el teatro si haces chistes, paras y después sigues ; pero, en el cine hay que prepararlo antes. Hay que ir con mucho cuidado. Es mucho más difícil escribir una comedia que un drama. Lo importante en un drama es el primer plano y el último mientras que la comedia exige más. Es mucho más compleja. Hay que concebirlo antes, pensar en todos los detalles. En la película que yo acabo de rodar, que es una comedia, me reí mucho, pero tuve que pensarlo mucho. Se titula *Oh quina Joia!*. Se trata de un joven que se llama Berenguer. Es un catalán de Valls que quisiera ser actor. Y en Los Ángeles va a empezar su sueño y descubrir la existencia de su abuela. Yo creo que para el director una cosa es el guion y otra es el rodaje. En el guion está todo pero yo como soy el director, siempre distingo las dos cosas. El primer paso es el guion. Está todo en el guion pero luego puedes hacer pequeñas improvisaciones. El guion y el trabajo previo con los actores son fundamentales como en el teatro. Porque trabajas con los actores. Gracias a ellos, aprendes mucho y deben implicarse. Puedes cambiar cositas porque un guion es blanco sobre negro. Si tienes el actor para hacerlo, ya te da más cosas ; pero el guion sigue siendo blanco sobre negro y entonces tienes que hacer un trabajo para que se lo lleven a casa y lo pasen por su cabeza, porque ellos son los que dan la cara por tus ideas y como ruedo bastante rápido tienes que estar pendiente de muchas cosas : de la voz, de la cámara, de los movimientos. Lo importante es el actor. Hay tres cosas

en una película : el guion, tu mirada que es lo que distingue tu concepto narrativo y luego los actores. Si no tienes estas tres cosas no hay película. Es la suma de todas estas cosas.

M.P. - ¿ Entonces requiere usted un espectador activo ?

V.P. - Mis películas son sobre y para la gente. Suelo llamar la atención del público a través de distintos discursos. A veces narrativamente uso la cuarta pared y a veces no. Para enseñar tu mirada necesito tener miradas antes, tengo una mirada muy penetrante para llamar la atención, pero no agresiva.

M.P. - ¿ Se puede decir que siempre busca usted la innovación narrativa, es decir que quiere usted diferenciarse por un discurso cinematográfico distinto de lo que se suele hacer ?

V.P. - Mi placer es contar historias de gente de mi generación. Me gusta mucho adaptar las que emocionan, ya sea reír o llorar, me da igual. No hay que olvidar que el cine es un arte industrial, pero es, sobre todo, para mí, un arte que ofrece una multitud de libertad y tengo la posibilidad de hacerlo. No dejo de mostrar a muchos autores que sus obras se pueden leer desde un punto de vista cinematográfico. Y luego aporto la estructura. Y una cosa importante : no he adoptado únicamente obras de teatro sino distintas novelas. Por ejemplo, he adaptado dos libros de historias cortas de Quim Monzó. Y yo creo que algo se produjo con *El perquè de tot plegat* como si fuera una obra de transición. Con esta película me he tirado a la piscina, como decimos. La rodé en cinco semanas. Si lo miras bien, te darás cuenta de que sigo una estructura particular..., lo que me gusta es la deconstrucción narrativa. Se compone de quince historias que remiten a relaciones humanas. Pero el primero y el último episodio se caracterizan por el tono fantástico. El primero se refiere a la voluntad a través de la historia de un tío que quiere hablar con una piedra y la otra es sobre la duda. No hay que olvidar que la voluntad y la duda influyen en la vida. Y creo que he tenido tanto la voluntad para hacer películas propias, como dudas ; o sea, la duda siempre de lo que va a pasar. Estos temas abren y cierran la película. Aparecen también en las relaciones e intervienen también en mi propio trabajo. Con esta película hice algo no convencional. Fue una locura porque adapté novelas cortas fantásticas y nadie la quería proyectar. Nadie estaba interesado en la difusión de la película. Ningún productor me apoyó, pero lo hice. Y me encanta jugar con la discontinuidad narrativa. Eso me viene del teatro que no siempre utilizo. De vez en cuando, igual que hago comedias, a veces hago documentales pero siempre con guion. Todas las películas las he

rodado con guion e –incluso- un guion escrito a mano (como el de *Ocaña*). Tengo que saber lo que va a pasar y ordenarlo ; eso es básico.

M.P. - ¿ Cómo definiría usted los temas principales en su cine ? ¿ Por qué le interesa a usted mostrar la intimidad en sus películas ?

V.P. - Pregunta pertinente Es apropiado hablar de intimidad, porque los personajes son esenciales en mis películas. Yo no hago películas ni de explosiones ni de efectos especiales. No dejo de hacer películas para la gente y sobre la gente. El cine es un arte vivo y para filmar un director tiene que vivir lo que quiere enseñar. No se puede hacer una película sin vivirlo personalmente... muy importante eso. Y pienso que tres temas están en casi todas mis películas y en algunas aparecen los tres a la vez. Uno diría el amor, es decir la necesidad del otro por vivir. Alguien puede cuidarte y a la vez volverte loco, así es la vida ¿no? Puedes sentirte abandonado y de repente alguien te gusta. Segundo tema, yo considero la amistad como algo esencial, que sustituye a la familia tradicional. Siempre presento la familia en mis películas con sus secretos que en apariencia están ocultos. La presento como una institución que no dice toda la verdad. Fíjate que siempre trato de familias que viven situaciones de incomunicación. Considero la amistad como la base de la estructura familiar. Y el último tema es la muerte que siempre me ha fascinado. Pero no la he concebido de forma ofensiva.

M.P. - ¿ Esa concepción de la muerte remite a fracturas personales ?

V.P. - Sí, me refiero al trauma que tuve en México, después de un accidente. No lo puedo olvidar, me dieron por muerto. Pero siempre lo cuento como si fuera una comedia porque pienso que hay que ir más adelante. La muerte es una cosa que no se puede anticipar. Puede suceder en cualquier momento. Fíjate que en Occidente la consciencia de la fragilidad de la muerte es tabú, no se evoca nunca. Y yo hago películas que hablan mucho de verdad y eso supone un conocimiento personal de esas realidades. Y estos tres temas se pueden entender para todo el mundo porque remiten a la gente. Todo el mundo piensa en el amor, la amistad y la muerte. Estos temas los evocan también otros directores como Woody Allen.

M.P. - Usted evoca a este director de cine americano. ¿ Está de acuerdo con la atribución por la crítica del apodo de “Woody Allen barcelonés” ?

V.P. - Apareció por primera vez en *The New York Times*. Quizás a causa del ritmo. Pero

pienso que hay una diferencia (pausa y risa) a diferencia de él tengo la costumbre de hacer dos películas al año.

M.P. - Siempre elige usted obras literarias que le provocan a usted un choque emocional, ¿ verdad ?

V.P. - Sí, como francesa tú lo sabes, es como si fuera un « coup de foudre ». Cuando se produce no puedes resistir. Pero muchos autores se oponen a las adaptaciones de sus historias, lo he experimentado muchas veces. Y lo bueno es cuando se hacen estas adaptaciones. Reconozco una gran fidelidad a los autores pero lo más importante es la fidelidad a mí mismo. A partir de ese momento, se puede pensar de forma concreta en el sentido cinematográfico. Yo quiero expresar lo que pienso. A veces, el sentido aparece rápidamente, sabes exactamente cómo quieres hacer las cosas y a veces el proceso es mucho más lento. Por ejemplo tuve que trabajar cuatro años para estrenar *Forasteros*.

M.P. - Esta influencia del teatro se percibe en su manera de concebir el cine como un arte vivo como dice usted “ el cine es vida y la vida es cine ” ¿ Qué le ha enseñado el cine de la vida ?

V.P. - Sí yo creo que el cine es vida y la vida es cine, porque el cine me ha salvado la vida. Durante más de doce años, trabajé en el universo del teatro como director y de repente me dije : « ¡ Qué imbécil soy ! ¡ Voy a probar el cine ! ». En aquellos años todavía existía la censura, en 1976, cuando rodé *Ocaña, retrat intermitent*. Pero he decidido dedicarme a esa pasión que nunca me ha dejado desde la infancia. El cine me permite afirmar lo que pienso. Y creo que *Rosita, please !*, que rodé en Bulgaria fue algo decisivo. Hice esa película fuera de España. La historia no es buena y no es el elemento clave de la película. Hice la película como si fuera una película turística como si fuera un decorado. A lo mejor Woody Allen ha experimentado eso. Fue una experiencia dolorosa porque veía que la historia no me gustaba, y sobre todo que no funcionaba. De esta película aprendí mucho. Fíjate como en la vida, aprendes más de tus errores que de tus éxitos. Después de eso, creo que sabía qué tipo de cine quería hacer. La historia es lo que cuenta y luego te viene a la cabeza el concepto narrativo. Si no tienes la pasión por la historia no hagas una película.

M.P. - Muchas de sus películas pasan en Barcelona bajo diversas formas ¿ Qué relación particular tiene usted con esa ciudad ?

V.P. - Vivo en Barcelona. Me gusta esta ciudad y mi cultura. Pero no cuento ese amor en mis películas lo que cuenta es la historia. Barcelona, la presento de muchas maneras. No la presento como yo la veo ; lo que me interesa es cómo los personajes viven con ella. La visión turística de la ciudad en *Food of love* no tiene nada ver con la realidad que yo presento en otras películas. Creo que cada director tiene su propio paisaje, Woody Allen con Nueva York, Truffaut con París, etc.

M.P. - ¿ Cuáles son sus proyectos ?

V.P. - Me gusta tanto el cine que no dejo de hacer cine. Quiero disfrutar de la vida. En septiembre voy a estrenar la comedia, Oh quina Joia!. Acabo de escribir un guion en quince días, cuando quería escribir un libro. Me gusta mucho escribir. He hecho un guion sobre mi casa, donde viví durante veinte años y cuento todo lo que ha pasado y lo voy a rodar en esa casa. Es una materia fantástica. Quería escribir un libro y finalmente he hecho una comedia. Luego, en enero, voy a hacer una película que seguramente se titulará *La Memoria de Barcelona*, que parte de cosas que yo he filmado y que no he puesto en los documentales y le voy a añadir cosas nuevas, como el discurso que hice para aceptar el Gaudí de honor y le voy a poner música. El discurso lo voy a hacer cantar como si fuera cantante del metro para reflejar la situación catastrófica de ese país como lo explico yo. Escribí el discurso en versos y lo voy a hacer cantar como si fuera un pobre en el metro porque es eso lo que pienso. Y proyecto también una tercera película que he escrito en inglés, en Cadaqués. Quiero disfrutar de la vida. Y fíjate que acabamos de vender el remake en Brasil de *El virus de la por*. Me han propuesto también hacer un remake de *Anita no pierde el tren* en Francia, con Catherine Deneuve. Lo rechacé porque ya lo hice con Rosa María Sardà. Y no conozco demasiado la capital francesa porque no hay que olvidar que si cambias algo tienes que hacerlo con precisión. El cambio está en el detalle. Necesitas un conocimiento perfecto de todos los elementos que constituyen las películas. La clave es el detalle y no sé si eso lo he escrito ya en alguna parte.

II. Fiches détaillées

1. Principales rétrospectives et hommages


1994: Festival de Bogota (Colombie)
1998: Festival de Thessalonique (Grèce)
1999: ICA (Institute of Contemporary Arts) de Londres (Royaume-Uni)
1999: Festival de Belgrade (Serbie)
1999: Lincoln Center, New York (États-Unis)
2000: Festival de Cine Indépendant de Buenos Aires (Argentine)
2000: Festival d'Huesca (Espagne)
2000: Festival de Dijon (France)
2000: Festival de Strasbourg (France)
2001: American Cinematheque, Hollywood, Los Angeles (États-Unis)
2001: Festival d'Istanbul (Turquie)
2001: Festival de Caracas (Venezuela)
2002: Cineteca de Montevideo (Uruguay)
2002: Cineteca (Argentine)
2003: Filmotèques de Tel-Aviv, Jérusalem et Haïfa (Israël)
2003: Festival de Varsovie (Pologne)
2003: Festival de Valdivia (Chili)
2004: Festival de Cinéma Espagnol de Lima (Pérou)
2004: International Film and Experimental (Espagne)
2005: Festival de Cinéma d Assomption (Paraguay)
2005: Institut Cervantes de Stockholm (Suède)
2006: Institut Cervantes de Damas (Syrie), Beyrouth (Liban) i Amman (Jordanie)
2006: Inquiet / Filmothèque et Institut valencien d'art moderne (Espagne)
2007: Som Cinema Festival Mollerussa (Espagne)
2007: Instituto Cervantes de Vienne (Autriche)
2008: IDEM Film Festival (Espagne)
2008: Institut Cervantes d'Istanbul (Turquie)
2008: Cinematik Film Festival (Slovaquie)
2009: Festival de Cinéma de Lima, XIII Rencontre Latinoaméricaine de cinéma (Pérou)
2010: Institut Cervantes de Rome (Italie)
2011: Jamaia Millia Islamaia- Université de New Delhi (Inde)
2011: Cinemathèque de Belgrade (Serbie)
2011: Festival de Montpellier (France)
2012: Key West Tropic Cinema (États-Unis)
2012: Gloria Chicago Awards (États-Unis)
2012: Congrès de la Universitat de Denver, Colorado (États-Unis)
2013: Cineteca Nouveau-Léon (Mexique)
2013: Cineteca Nacional, (Mexique)
2014: Institut Cervantes de Tokyo (Japon)
2014: Filmothèque de Catalogne, (Espagne)
2014: Festival FIC LGBT (Équateur)
2016: Méridia, (MEX)
2016: Bogota Film Festival (Colombie)
2016: LesGaiCineMad Festival Madrid (Espagne)

2016: 15ème Festival de Cinéma d'Ontinyent (Espagne)

2018 : Festival International de Cinéma de Guadalajara (Mexique)

2. Implication théâtrale

○ Productions théâtrales

 <p>Source : https://es.teatremusical.cat http [page consultée le 01/09/2014].</p>	<p>Titre : <i>Vent de garbí i una mica de por</i></p> <p>Livret : Maria Aurèlia Capmany</p> <p>Texte : Manuel Valls</p> <p>Musique : Manuel Valls</p> <p>Direction musicale : Josep Cercós</p> <p>Metteur en scène : Josep Anton Codina</p> <p>Costume : Montserrat Ester</p> <p>Scénographie : Rafael Carreras</p> <p>Lumière : Josep Amat</p> <p>Interprètes : Presentadora, Noia del bar: Carme Sansa. Presentador, Xicot Coca Cola: Josep Ruiz Lifante. Exemplar femení, Gomosa: Maria del Mar Bonet. Exemplar masculí, Gomós: Lluís Quinquer, Berti, Bertina, Berta: Emma Cohen. Manolo, Manel, Manuel: Víctor Petit. Silvy, Silvie, Silvia: Maria Jesús Andany, Joe, Pep, Pepe: Júlia Navarro. D. Narcís: Claudi Sentís. Anglesa: Montserrat Boix. D. Paco: Enric Casamitjana. Charo, Roser, Rositta: Rosa Maria Sardà. Senyor Miserachs : Joan Matas.</p> <p>Musique : Josep Cercós</p> <p>Production : Nova Companyia de Barcelona</p> <p>Lieu : Teatre Romea de Barcelona</p> <p>Date de la première : 29 octobre 1968</p>
--	---

○ Directions théâtrales

Titre : *Menego : Els diàlegs de Ruzante*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation *Els diàlegs d'en Ruzante* de Angelo Beolco

Version et traduction : Josep Maria de Sagarra Francesc Nel·Lo, Jordi Sarsanedas, Feliu Formosa

Scénographie : Fabià Puigserver

Interprètes :

Companyia Grup Teatre Independent del C.I.C.F.

Julià Navarro, Josep Minguell, Carme Sansa, Xavier Espinet, Yahori Maymi, Alfred Luchetti

Date de la première : 6 mars 1967

Lieu : Teatre Romea, Barcelone

Représentations : 1

Titre : *Nit de reis o el que vulgueu*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *Twelfth night or what you* de William Shakespeare

Version et traduction : Josep Maria de Sagarra

Scénographie : Fabià Puigserver

Interprètes :

Compañia Nova Companyia de Barcelona

Carles Lloret, Josep Ruiz Lifante, Enric Pous, Angel Riberas, Emma Cohen, Lluís Quinquer, Joan Vallès, Carme Sansa, Julià Navarro, Guillem D'efak, Carme Contreras, Claudi Sentís, Enric Casamitjana, Victor Petit, Joan Matas

Date de la première : 1968

Lieu : Teatre Romea, Barcelone

Représentations : 20 (octobre-novembre)

Titre : *Aquell atractiu que es diu el knack o qui no té grapa no endrapa (The Knack).*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *Ese atractivo llamado el knack*. Ann Jellicoe

Version et traduction : Terenci Moix

Interprètes :

Rosa Maria Sardà, Enric Aredondo, Claudi Sentís, Xavi Dotú, Carles Vega, Joan Pera

Scénographie : Jordi Galí

Date de la première représentation : 1969

Lieu : Teatre Windsorn, Barcelone, Teatre Capsa Barcelone

Langue : Catalan

Titre : *25 dies de Joan Oliver : Cambrera nov i Allò que tal vegada s'esdevingué*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *25 días de Joan Oliver: Camarera nueva y Aquello que tal vez aconteció*
de Joan Oliver (surnommé Pere Quart)

Version et traduction : Josep Maria de Sagarra

Scénographie : Josep Guinovart

Interprètes :

Joan Borràs, Mercè Bruquetas, Joan Pera, Maribel Altès, Claudi Sentís, Ferran Bronchud,
Salvador Vices.

Date de la première : 18 septembre 1970

Lieu : Teatre Capsa, Barcelone



Source : <https://es.teatremusical.cat> http [page consultée le 01/09/2014].

Titre : *Bestiari i escais de Pere Quart*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : textes de Joan Oliver (surnommé Pere Quart)

Scénographie : Paco Todó

Musique : La Trinca

Costumier : Montse Ester

Direction de la lumière : Joan Vilà

Intreprètes :
Núria Duran, Carme Molina, Joan Borràs,
Joan Pera, Carles Velat, Dolors Laffitte,
Miquel Cors

Compagnie : La Trinca

Date : 10 avril 1972

Lieu : Teatre Ars, Barcelone

Langue : Catalan

Titre : *L'Auca del senyor Llovet o els planys de la soferta*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : Jordi Teixidor

Scénographie : Lluís Güell,

Interprètes : Jordi Torras, Mercè Bruquetas, Carles Velat, Rosa M. Sardà i Montserrat Garcia,

Date de la première : 1972

Lieu : Teatre Poliorama, Barcelone

Langue : Catalan

Titre : *La Moschetta*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *Ruzante* de Angelo Beolco

Version et traduction : Jaume Fuster

Scénographie : Fabià Puigserver

Intreprètes :

Compagnie : Compañía del Gran Teatro de Liceu

Carolina Colom, Joaquim Cardona, Ramon Teixidor, Biel Moll

Date de la première : 1973

Lieu : Teatre Grec Barcelone, Teatre Barcelona

Langue : Catalan

Titre : *La Moschetta*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *Ruzante* de Angelo Beolco

Version et traduction : Jaume Fuster

Scénographie : Fabià Puigserver

Intreprètes : Maite Brick, Joaquim Cardona, Ramon Pons, Biel Moll

Date de la première : 14 février 1974

Lieu : Teatro Teatro Experimental Independiente Pequeño Estudio, Madrid

Titre : *Allò que tal vegada s'esdevingué*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *Allò que tal vegada s'esdevingué* de Joan Oliver

Version et traduction : Josep Maria de Sagarra

Scénographie : Josep Guinovart

Actores

Compagnie : Nova Companyia de Barcelona

Joan Borràs, Mercè Bruquetas, Claudi Sentís, Joan Borràs, Joan Pera, Maife Gil, Biel Moll,

Llorenç Torres

Date de la première : 1974

Lieu : Teatre Romea, Barcelone

Représentations : 71 (avril-juin)

Titre : *Quan va ser el darrer cop que vas veure la Mare ?*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *When did you last see my mother ?* de Christopher Hampton

Version et traduction : Manuel de Pedrolo

Scénographie : Fabià Puigserver

Interprètes :

Compagnie : Companyia Jordi Morell

Mercè Bruquetas, Joan Pera, Víctor Petit, Nuria Gili, Daniel Esteban

Date de la première : 1974

Lieu : Teatre Romea, Barcelone

Représentations : 99 (octobre-décembre)

Titre : *El Cap i la fi (El Cap de l'alcalde)*

Mise en scène : Ventura Pons

Texte : Carles Valls

Scénographie : Ventura Pons

Interprètes :

Compagnie : Companyia Teatre Romea

Anna Maria Barbany (Teatre Romea), Maife Gil (Teatre Capsa), Flora Soler, Mercè Bruquetas, Josep Maria Angelat

Date de la première : 12 décembre 1974

Lieu : Teatre Romea Barcelone, Teatre Capsa Barcelone

Langue : Catalan

Représentations : 27

Titre : *The Rocky horror show*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *The Rocky horror show* de Richard O'Brien

Version et traduction : Narcis Comadira

Scénographie : Franck Szobel

Interprètes :

Compagnie : Companyia Jordi Morell

Oriol Tramvia, Christa Leem, Dolors Laffitte, Maria Cinta, Enric Pous, Biel Moll, Pau Pizarro, Jordi Ponti, Guillem París

Date de la première représentation : 1975

Lieu : Teatre Romea, Barcelone

Langue : Catalan

Représentations : 53 (mars-avril)

Titre : *Don Juan Tenorio*

Mise en scène : Ventura Pons

Assistant de direction : Biel Moll

Adaptation : *Don Juan Tenorio* de Don José Zorrilla,

Version et traduction : Manuel de Pedrolo

Scénographie : Asensi, Bea-Mora, Joan Morales, Ramon Batle Godó

Musique : Josep Maria Mestres Don Juan alguaciles, encapuchados,

Direction musicale : Josep Maria Torrens

Chorégraphie : Josep Huguet

Interprètes :

Compagnie : Companyia Mary Santpere-Joan Capri

Joan Capri, Biel Moll, Jaume Nadal, Ferran Velat, Miquel Graneri, Josep Sais, Jaume Ros, Lluís Torner, Rosa Morata, Concepció Arquimbau, Carla Cristi, Mary Santpere

Date de la première représentation : 24 octobre 1976

Lieu : Teatre Romea, Barcelone, (1976-1977), Teatre Barcelona, Barcelone, Teatro Principal, Valence

Langue : Catalan

Représentations : 89

Titre : *Mercè dels uns, Mercè dels altres*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : Merced de unos, merced de otros, *Mercè dels uns, Mercè dels altres* de Joan Vilacasa (Carles Valls)

Scénographie : Josep Massaguer

Interprètes :

Compagnie : Companyia Mercè Bruquetas
Mercè Bruquetas

Date de la première représentation : 1976

Lieu : Teatre Romea, Barcelone,

Langue : Catalan

Titre : *Lo que vio el mayordomo*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *What the butler saw* de Joe Orton

Scénographie : Toni Cortés

Interprètes :

Ismael Merlo, Carmen Bernardos, José Maria Caffarell, Agustín Poveda, Yolanda Ríos, Nicolás Mayo

Date de la première représentation : 1979

Lieu : Teatro Príncipe, Madrid

Langue : Castillan

Titre : *Tres boleros*

Mise en scène : Ventura Pons

Adaptation : *Torch song trilogy* de Harvey Fierstein

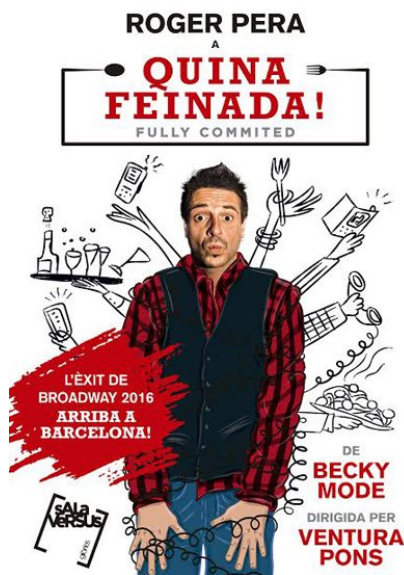
Traduction : Quim Monzó

Scénographie : Enric Majó

Interprètes : Joaquim Cardona, Maria Matilde Almendros, Joan Miralles, Rosa Morata, Pere Ponce, Pep Comas

Date de la première représentation : 1982

Lieu : Teatre Martínez Soria, Barcelona



Source : <https://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/quina-feinada-fully-committed> http [page consultée le 01/09/2014].

Titre : *Quina feinada ! Fully comitted*

Adaptation : *Fully Committed*, Becky Mode, Mark Setlock

Mise en scène : Ventura Pons

Assistant de direction : Mingo Ràfols

Scénographie : Jordi Bulbena

Éclairagiste : Daniel Gener

Conception graphiste : Daniel Ballesteros

Interprètes : Roger Pera

Date de la première représentation : 13 septembre-28 octobre 2018

Lieu : Sala Versus Glòries, Barcelona

Producteur exclusif : Blai Pera

Langue : Catalan

3. L'expérience du music-hall



Source : <http://teatremusical.cat/espectacle/nuria-feliu-nuria-follies> [page consultée le 01/09/2014].

Titre : *Núria Feliu, Núria Follies*

Direction artistique : Ventura Pons

Composition : Terenci Moix

Musique : Lluís Muñoz

Costume : Enric Majó

Scénographie : Enric Majó

Lumière : Enric Majó

Adaptacion en catalan : Josep Maria Andreu

Interprètes : Nùria Feliu

Production : Cúpula Venus,

Lieu : Cúpula Venus de Barcelona

Année : 1982

Date de la première : 18 février 1982



Source : <http://teatremusical.cat/espectacle/swing-nuria-swing-cancons-broadway-cupula> [page consultée le 01/09/2014].

Titre : *Swing, Núria, Swing : Cançons de Broadway a la Cúpula*

Musique : Lleó BorrellLluís Muñoz

Direction artistique : Ventura Pons

Costume : Enric Majó

Scénographie: Enric Majó

Lumière : Enric Majó

Interprète : Nùria Feliu

Production : Cúpula Venus

Lieu : Cúpula Venus de Barcelona

Année : 1983

Date de la première : 3 mars 1983

 <p>Source : http://teatremusical.cat/espectacle/nuria-films [page consultée le 01/10/2015].</p>	<p>Titre : <i>Núria Films</i></p> <p>Direction artistique : Ventura Pons</p> <p>Musique : Lleó Borrell</p> <p>Costume : Enric Majó</p> <p>Scénographie : Enric Majó</p> <p>Lumière : Enric Majó</p> <p>Interprète : Núria Feliu</p> <p>Production : Cúpula Venus</p> <p>Lieu : Cúpula Venus de Barcelona</p> <p>Année : 1984</p>
---	--

4. Lip dub

<p>Titre : <i>Lip dub Any de Gràcia</i></p> <p>Durée : 04 min 52 s</p> <p>Réalisation : Daniel Feixas i Santi Hausmann</p> <p>Musique : Natura Morta de Mazoni</p> <p>Chorégraphie : Marta Sanmartín</p> <p>Production : Marta Sanmartín, Anna Sellés, Daniel Pires</p> <p>Interprètes : Diana Gómez, Oriol Pla, Santi Millán, Amparo Moreno, Fanny Bulló, Ricard Farré, Mazoni, plus d'une centaine d'habitants du quartier de Gràcia, Ventura Pons</p> <p>Coproduction : Els films de la rambla</p> <p>Année : 2011</p>

5. Filmographie

- Les courts-métrages

<p>Titre : <i>Informe sobre el FAGC</i></p>

Durée : 12 min, couleur

Format : 35 mm

Avetissement : interdit aux moins de seize ans

Date de sortie en salles : 07/10/1980

Année de production : 1979

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons

Production : Institut del Cinema Català S.A.

Producteur Exécutif : Joan Anton González

Montage : Emilio Rodríguez

Sons : Jordi Bellmunt

Distributeur : Profilmar (J. Ll. Galavarrriato)

Voix off : Miquel Cors

Interprètes : Pepa Palau, Joan Pera, Ernest Serrahima, Armanda de Fluvià, Jordi Petit

Titre : *MMB : quadern de memòria, MMB : cuaderno de memoria*

Format : 16 mm transformé en Betacam digital, couleur

Durée : 23 min

Réalisation : Ventura Pons sèrie Autor x Autor

Scénario : Ventura Pons

Production : Luz de Gas L.S. Sociedad General de Autores y Editores

Producteur exécutif : Toni Capellà et Carmen Rosado

Coordination de production : Isabel Oliart

Directeur de la photographie : Jesús Escosa

Directeur du son : Licio Marcos de Oliveira

Montage : Pere Abadal

Assistant de direction : María José García

Documentation : Elisabet Pons

Studio de montage : Montage Mozart

Participation : Maria del Mar Bonet, Catherine Allard

Chorégraphie: Nacho Duato

Diffusion : 1996

Festivals :

La Havane (Cuba) 1997; Saint-Sebastien (Espagne) 1997

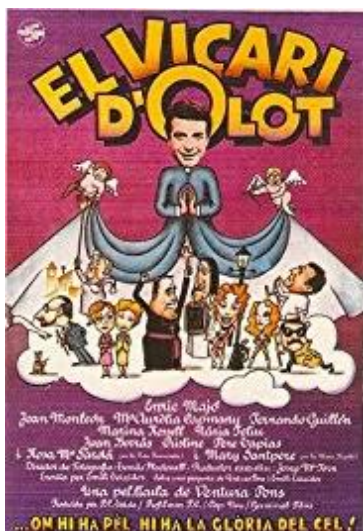
○ Les longs-métrages¹

 <p>PRO ZESA PRESENTA</p> <p>OCAÑA RETRAT INTERMITENT UN FILM DE VENTURA PONS P.C. TEIDE / P. ZETA, S.A. (AUTUARD DE)</p>	<p>Titre : <i>Ocaña, retrat intermitent, Ocaña, retrato intermitente</i></p> <p>Durée : 85 min</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Avertissement : interdit aux moins de dix-huit ans</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 10/05/1978</p> <p>Année de production : 1978</p> <p>Année de réalisation : 1977</p> <p>Recette : 80 949 42 euros</p> <p>Spectateurs : 97 466</p> <p>Année de réalisation : 1977</p> <p>Durée du tournage : 6 jours</p> <p>Année de production : 1978</p> <p>Date de sortie en salles : 30 mai 1978</p> <p>Date de sortie en France : 26 mai 1978 (Festival de Cannes)</p> <p>Date de sortie en salles :</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Production : P.C. Teide I Producciones Zeta S.A.</p> <p>Producteur exécutif : Josep Maria Forn</p>
---	---

¹ Source des affiches des films : [en ligne], URL : www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com, [page consultée le 08/09/2018].

	<p>Directeur de la photographie : Lucho Poirot</p> <p>Directeur artistique : Miguel Sanchis</p> <p>Montage : Valeria Sarmiento</p> <p>Musique : Aureli Vila</p> <p>Interprètes principaux : José Pérez Ocaña, Camilo, Nazario Luque, Paco D'alcoi, María de la Rambla</p> <p>Festival :</p> <p>Cannes, Potiers, Hyères, Montpellier, Bordeaux, Nantes, Lyon, Paris (France); Berlin et Munich (Allemagne); Chicago, San Francisco, Los Angeles, New York (États-Unis); Carthagène des Indes, Bogota et Medellin (Colombie); Newcastle (Royaume-Uni); Adélaïde (Australie); Florence, Bologne et Turin (Italie); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Buenos Aires (Argentine); Caracas (Venezuela); Varsovie (Pologne); Bruxelles (Belgique); Luxembourg (Luxembourg); Huesca, Malaga, Madrid, Festival REC et Saint-Sebastien (Espagne), México et Monterrey (Mexique)</p> <p>Prix :</p> <p>Prix spécial de Qualité du Ministère de la Culture Espagnole (1978)</p> <p>Résumé²</p>
--	--

² Ventura Pons, « *Ocaña, retrat intermitent*. Sinopsi », URL : [en ligne] : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/oca-a>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *El Vicari d'Olot, El Vicario de Olot*

Durée : 101 min, couleur

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de seize ans

Pays : Espagne

Version : catalane (puis version doublée castillane)

Date de sortie en salles : 03/03/1981

Année de production : 1981

Recette : 341 104 17 euros

Spectateurs : 303 250

Réalisation : Ventura Pons

Assistant réalisateur : Toni Verdaguer

Scénario : Emili Teixidor, Ventura Pons

Production : Josep Maria Forn

Directeur de production : Ricard Figueras

Directeur de la photographie : Tomàs Pladevall

Directeur artistique : Josep Rossell

Montage : Margarida Bernet

Musique : Josep Maria Mainat

Productions : Josep Maria Forn (P.C. Teide), Profilmart P.C., Cop Nou Soc. et Germinal Films, Cooperativa P.C., Cooperativa Ltda

Interprètes principaux :
 Enric Majó, Joan Monleón, Rosa Maria Sardà, Maria Aurèlia Capmany, Núria Feliu, Marina Rossell, Mary Santpere, Fernando Guillén, Anna Lizaran, Joan Borràs

Résumé³



Titre : *La Rossa del bar, La Rubia del bar*

Durée : 90 min, couleur

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de dix-huit ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 25/01/1989

Année de production : 1986

Recette : 206 101 87 euros

Spectateurs : 115 893

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Raúl Núñez et Ventura Pons

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Josep Guerrero

Directeur de la photographie : Tomàs Pladevall

Directeur artistique : Isabel Torras

Montage : Amat Carreras

Musique : Gato Pérez


Sons : Marcos de Oliveira

Productions : Els Films de la Rambla, S.A.
Lauren Films P.A. S.A.

Interprètes Principaux : Enric Majó, Núria

³ Ventura Pons, « *El Vicari d'Olot*. Sinopsi », URL : [en ligne] : [https:// https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-vicari-d-olot](https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-vicari-d-olot), [page consultée le 12/09/2015].

	<p>Hosta, Ramoncín, Pepe Martín, Carme Sansa</p> <p>Prix : Prix du meilleur film de langue espagnole au festival du film d'auteur de Malaga. Prix de qualité spéciale du ministère de la culture. Prix de la meilleure actrice par la Generalitat de Catalunya à Núria Hosta Prix de la meilleure création technique à Tomàs Pladevall</p> <p>Résumé⁴</p>
--	--

	<p>Titre : <i>Putxa Misèria !, ¡ Putxa misèria !</i></p> <p>Durée : 93 min, couleur</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Avertissement : interdit aux moins de treize ans</p> <p>Date de sortie en salles : 10/05/1989</p> <p>Entrée en salles : 67 524</p> <p>Année de production : 1989</p> <p>Recette : 131 605 41 euros</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Adaptation de : <i>Putxa Misèria !</i> de Rafael Arnal et Trinitat Satorre⁵</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Josep Guerrero</p>
--	---

⁴ « Ventura Pons, *La Rossa del bar*. Sinopsi », [en ligne] URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/la-rossa-del-bar> [page consultée le 12/09/2015].

⁵ Rafael Arnal et Trinitat Satorre, *Putxa misèria !*, Bonaire, València, 1986.

	<p>Directeur de la photographie : Macari Golferichs</p> <p>Directeur artistique : Josep Maria Espada</p> <p>Montage : Amat Carreras</p> <p>Musique : Xavier Capellas</p> <p>Productions : Els Films de la Rambla, S.A., A. Llorens Olivé, P.C. S.A., Mare Nostrum Productions, S.A. et Televisión Española S.A.</p> <p>Interprètes Principaux : Núria Feliu, Antonio Ferran, Amparo Moreno, Angel Burgos, Paco Morell, Joan Monleón, Carme Molina, Manolo Melià, Enric Majó</p> <p>Festivals :</p> <p>Puerto Rico (État-Unis); Le Caire (Égypte); Londres, Newcastle (Royaume-Uni); Milan (Italie); Troia (Portugal); Bogota et Medellin (Colombie); Buenos Aires (Argentine); Riga (Lettonie); São Paulo (Brésil); Santiago du Chili (Chili); Gijón et Huesca (Espagne)</p> <p>Prix</p> <p>Prix de la Generalitat de Catalunya de la meilleure actrice à Amparo Moreno Prix de l'Association de Actores y Directores Profesionales de Catalunya (AADPC) de la meilleure actrice à Amparo Moreno</p> <p>Résumé⁶</p>
--	--

⁶ Ventura Pons, « *Putà Misèria !* . Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/puta-miseria>, [page consultée le 19/09/2015].



Titre : *Què t'hi jugues Mari Pili ?*, ¿ *Qué te juegas Mari Pili ?*

Durée : 90 min, couleur,

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de treize ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 01/02/1991

Année de production : 1990

Recette : 542 689 20 euros

Spectateurs : 221 216

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Joan Barbero

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Xavier Basté

Directeur de la photographie : Macari Golferichs

Directeur artistique : Glòria Martí

Montage : Emilio Ortiz

Musique : Xavier Capellas


Sons : Licio Marcos de Oliveira

Productions : Els Films de la Rambla, S.A.,
Televisión Española S. A.

Interprètes Principaux : Núria Hosta, Mercè Lleixà, Blanca Pàmols, Pep Munné, Marc Martínez, Lloïl Bertran, Angel Burgos, Mingo Ràfols, Amparo Moreno, Fernando Guillén

Festivals :

Rio de Janeiro (Brésil); Porto Rico (États-

	<p>Unis); Newcastle (Royaume-Uni); Lyon (France); Florence (Italie), Le Caire (Égypte); Hambourg (Allemagne); Bogota et Medellin (Colombie); Murcie, Gijón et Peñíscola (Espagne)</p> <p>Prix : Prix de la Generalitat de Catalunya de la meilleure actrice à Mercè Lleixà Prix de la Generalitat de Catalunya du meilleur second rôle féminin à Amparo Moreno</p> <p>Résumé⁷</p>
	<p>Titre : <i>Aquesta nit o mai, Esta noche o jamás</i></p> <p>Durée : 96 min, couleur</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Avertissement : interdit aux moins de dix-huit ans</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 05/03/1992</p> <p>Année de production : 1991</p> <p>Recette : 208 786 53 euros</p> <p>Spectateurs : 74 590</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Joan Barbero</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Josep Guerrero</p> <p>Directeur de la photographie : José García Galisteo</p> <p>Directeur artistique : Rosa Ros</p>

⁷ Ventura Pons, « *Què t'hi jugues Mari Pili?*. Sinopsi » [en ligne] URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/que-thi-jugues-mari-pili> [page consultée le 02/09/2015].

	<p>Montage : Emilio Ortiz</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Licio Marcos De Oliveira</p> <p>Productions : Els Films de la Rambla, S.A. Colaboration : I, S.A. et Antena 3</p> <p>Interprètes Principaux : Angel Burgos, Marta Fernández Muro, Mingo Ràfols, Camilo Rodríguez, Lloï Bertran, Amparo Moreno, Blanca Pàmols, Mònica López, Santi Ricart, Marc Martínez, Maria Lanau, José Maria Cañete, Carles Sans, Mary Santpere</p> <p>Festivals :</p> <p>Cologne et Hambourg (Allemagne); Bogota et Medellin (Colombie); Varna (Bulgarie); Calcutta (Inde); San Francisco (États-Unis); Mérignac (France); Le Caire (Égypte); Riga (Russie); Dublin (Irlande); Cadix et Peñíscola (Espagne)</p> <p>Prix :</p> <p>Prix de la Generalitat de Catalunya du meilleur réalisateur à Ventura Pons (Meilleur réalisateur) Prix de la Generalitat de Catalogne de la meilleure actrice à Mónica López, Prix Association de Actores y Directores Profesionales de Catalunya (AADPC) de la meilleure de la meilleure actrice à Blanca Pampols</p> <p>Résumé⁸</p>
--	--

⁸ Ventura Pons, « *Aquesta nit o mai*. Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/aquesta-nit-o-mai>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Rosita, please !*

Durée : 97 min, couleur

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de treize ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 17/06/1994

Année de production : 1993

Début du tournage : 05/03/1993

Fin du tournage : 17/06/1993

Recette : 66 226 62 euros

Spectateurs : 23 855

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons, Joan Barbero

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Josep Guerrero Y Traiko Ivanov

Directeur de la photographie : José García Galisteo

Directeur artistique : Rosa Ros

Montage : Jordi Puig

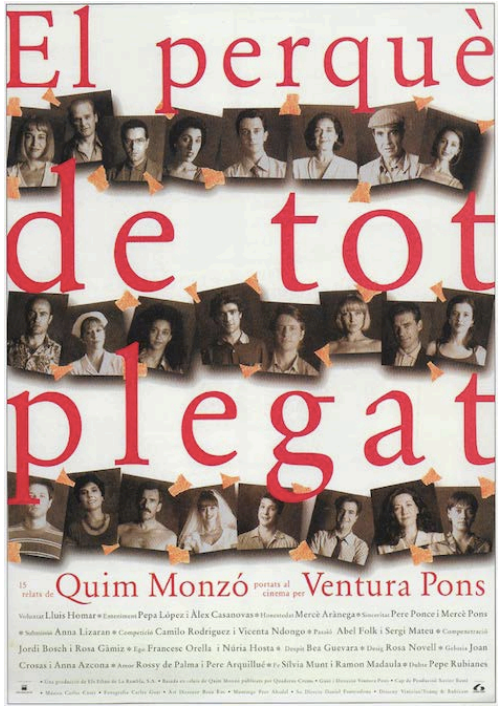
Musique : Carles Cases

Sons : Daniel Jabal et Antoaneta Gueorguieva

Interprètes principaux : Amparo Moreno, Mercè Arànega, Angel Burgos, Joel Joan, Ariadna Planas, Ilka Zafirova, Nikolai Urumov, Constantin Hadjipanov

Productions : Els Films de la Rambla, S.A.

	<p>Collaboration : Televisió de Catalunya, S.A.</p> <p>Festivals : Bogota et Medellín (Colombie); Sofia (Bulgarie); Dublin (Irlande)</p> <p>Prix : Prix de la Generalitat de Catalogne de la meilleure actrice à Mercè Arànega (1994) Résumé⁹</p>
--	--


	<p>Titre : <i>El Perquè de tot plegat, El porqué de las cosas</i></p> <p>Durée : 94 min, couleur</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Avertissement : interdit aux moins de dix-huit ans</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 31/01/1995</p> <p>Année de production : 1994</p> <p>Recette : 386 240 52 euros</p> <p>Spectateurs : 123 276</p> <p>Titre en France : <i>El porqué de las cosas</i></p> <p>Date de sortie en France : 26/02/1997</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Adaptation de :</p> <p><i>El Perquè de tot plegat</i> de Quim Monzó¹⁰</p> <p>Production : Ventura Pons</p>
--	--

⁹ Ventura Pons, « *Rosita Please !!*. Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/rosita-please-esp>, [page consultée le 12/09/2015].

¹⁰ Quim Monzó, *El Perquè de tot plegat*, Barcelona, Quaderns crema, 1992.

	<p>Directeur de production : Xavier Basté</p> <p>Directeur de la photographie : Carles Gusi</p> <p>Directeur artistique : Rosa Rosso</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Interprètes Principaux : Lluís Homar, Pepa López I Alex Casanovas, Mercè Arànega, Mercè Pons I Pere Ponce, Anna Lizaran, Camilo Rodríguez I Vicenta Ndongo, Abel Folk I Sergi Mateu, Jordi Bosch I Rosa Gàmitz, Núria Hosta I Francesc Orella, Bea Guevara, Rosa Novell, Anna Azcona I Joan Crosas, Rossy De Palma I Pere Arquillué, Sílvia Munt I Ramon Madaula, Pepe Rubianes</p> <p>Festivals :</p> <p>Mannheim, Munich, Cologne, Berlin, Brême et Tubingue, (Allemagne); Osaka (Japon); Stockholm (Suède); Montpellier, Dijon et Annecy (France); Porto Rico, Chicago, Los Angeles, New York (États-Unis); Montréal (Canada); Le Caire (Égypte); La Havane (Cuba); Dublin et Cork (Irlande); Milan (Italie); Zurich (Suisse); Singapour (Singapour); Varsovie (Pologne); London et Manchester (Royaume-Uni); Bogota (Colombie); Bruxelles (Belgique); Lisbonne et Porto (Portugal); Saint Domingue (République Dominicaine); Buenos Aires (Argentine); Thessalonique (Grèce); Zélande (Pays-Bas); Assomption (Paraguay); Luxembourg (Luxembourg); Valdivia (Chili); Caracas (Venezuela); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Istanbul (Turquie); Buenos Aires (Argentine); Montevideo (Uruguay); Huesca, Cadix Peñíscola et Saint-Sebastien (Espagne), Belgrade (Serbie), México D.F. (Mexique)</p> <p>Prix :</p>
--	--

	<p>Prix de la Generalitat de Catalogne du meilleur réalisateur Ventura Pons (1995) Prix du meilleur film du Festival de Peñíscola(1995) Prix Rosa de Sant Jordi du meilleur film espagnol (1995) Prix de la Association de Actores y Directores Profesionales de Cataluña (AADPC)du meilleur acteur à Jordi Bosch (1995) Prix de la Association de Actores y Directores Profesionales de Cataluña (AADPC) de la meilleure actrice à Anna Lizaran (1995) Prix Butaca du meilleur film (1995) Prix Butaca du meilleur acteur à Jordi Bosch (1995) Prix Butaca de la meilleure actrice à Rosa Gámiz (1995) Nomination au prix Goya du meilleur scénario adapté à Ventura Pons (1995) Nomination au prix Goya de la meilleure bande musicale Carles Cases (1995)</p> <p>Résumé¹¹</p>
--	--

	<p>Titre : <i>Actrius, Actrices</i></p> <p>Durée : 90 min, couleur</p> <p>Date de la sortie en Espagne : 17/01/1997</p> <p>Année de production : 1996</p> <p>Titre en France : <i>Actrices</i></p> <p>Date de sortie en France : 12/11/1997</p> <p>Recette : 165 174 17 euros</p> <p>Spectateurs : 47 180</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Josep Maria Benet i Jornet, Ventura Pons</p>
---	--

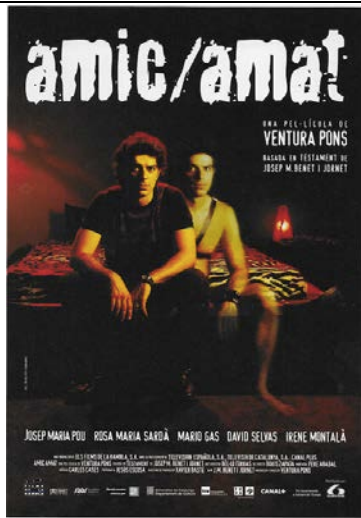
¹¹ Ventura Pons, « *El Perquè de tot plegat. Sinopsi* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-perque-de-tot-plegat>, [page consultée le 12/09/2015].

	<p>Adaptation de : <i>E. R.</i> de Josep Maria Benet i Jornet¹²</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Xavier Basté</p> <p>Directeur de la photographie : Tomàs Pladevall</p> <p>Directeur artistique : Rosa Ros</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Boris S. Zapata</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Interprètes Principaux : Núria Espert, Rosa Maria Sardà, Anna Lizaran, Mercè Pons</p> <p>Festivals :</p> <p>Carthagène des Indes (Colombie); Montréal et Vancouver (Canada); Shanghai et Pékin (Chine); Seattle, Chicago, Cleveland, Puerto Rico, Los Angeles et New York (États-Unis); Stockholm (Suède); Luxembourg (Luxembourg); Espoo (Finlande); Dijon, Amiens et Annecy (France); Londres Cork et Manchester (Royaume-Uni); La Havane (Cuba); Milan et Rome (Italie); Buenos Aires (Argentine); Thessalonique (Grèce) ; Istanbul (Turquie); Caracas (Venezuela); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Varsovie (Pologne); Belgrade (Serbie); Valdivia (Chili); Porto (Portugal); Bruxelles (Belgique); Montevideo (Uruguay); Huesca, Sitges, Valencia, Saint-Sebastien et Cadix (Espagne), México (Mexique), Vienne (Autriche), Zurich (Suisse), Zagreb (Croatie)</p>
--	---

¹² Josep Maria Benet i Jornet, *E. R.*, labutxaca, (1994) 2012.

	<p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Boris S. Zapata</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Televisión Española, S.A. Televisió de Catalunya, S.A.</p> <p>Interprètes Principaux : David Selvas, Laura Conejero, Julieta Serrano, Montserrat Salvador, Agustín González, Naïm Thomas, Sergi López, Mercè Pons, Jordi Dauder, Roger Coma, Maria Sardà</p> <p>Festivals :</p> <p>Berlin, Hambourg, Munich et Cologne (Allemagne); Turin et Florence (Italie); Seattle, Washington, Porto Rico, Chicago, Miami, Dallas, Connecticut, Philadelphie, Cleveland, Los Angeles, New York (États-Unis); Bruxelles (Belgique); Montréal et Toronto (Canada); Bogota et Medellín (Colombie); Montpellier, Dijon, Bordeaux, Paris, Annecy, Foix et Toulouse (France); Ljubijana (Slovénie); Thessalonique (Grèce); La Havane (Cuba); Luxembourg (Luxembourg); Buenos Aires (Argentine); Londres (Royaume-Uni); Belgrade (Serbie); Lisbonne (Portugal); São Paulo (Brésil); Istanbul (Turquie); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Varsovie (Pologne); Caracas (Venezuela); Santiago et Valdivia (Chili); Montevideo (Uruguay); Saint-Domingue (République Dominicana); Dublin et Cork (Irlande); Huesca, Valladolid et Saint-Sébastien (Espagne), México et Monterrey (Mexique), Bogota (Colombie)</p> <p>Prix :</p> <p>Meilleur réalisateur : Ventura Pons (Festival Turia), Meilleure actrice par l’Ojo Crítico de la Radio Nacional Española : Mercè Pons</p>
--	--

Résumé¹⁵



Titre : *Amic/Amat* , *Amigo/amado*

Durée : 90 min, couleur

Format : 35 mm

Pays : Espagne

Version : catalane (doublée en version castillane)

Avertissement : interdit aux moins de treize ans

Date de sortie en salles : 13/11/1998

Année de production : 1998

Début du tournage : 20/07/1998

Fin du tournage : 21/08/1998

Titre en France : *Amic/Amat*

Date de sortie en France : 12 janvier 2000

Recette : 297 817 99 euros

Spectateurs : 79 667

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Josep Maria Benet i Jornet

Adaptation de : *Testament* de Josep Maria Benet i Jornet¹⁶

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Xavier Basté

Directeur de la photographie : Jesus Escosa

¹⁵ Ventura Pons, « *Carícies*, Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/car-cies> [page consultée le 12/ 05/ 2015].

¹⁶ Josep Maria Benet I Jornet, *Testament*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

	<p>Directeur artistique : Bel·Lo Torras</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Boris S. Zapata</p> <p>Studio pour le son : Q.T.Lever</p> <p>Laboratoire : Image Film</p> <p>Studio montage : De Mozart</p> <p>Productions : Els Films de la Rambla, S.A avec la collaboration de Televisió Espanyola, Televisió de Catalunya et Canal +</p> <p>Interprètes principaux : Josep Maria Pou, Rosa M. Sardà, Mario Gas, David Selvas, Irene Montalà</p> <p>Festivals :</p> <p>Berlin, Hamburgo, Cologne, Fribourg et Braunschweig (Allemagne); Bruxelles (Belgique); Rio de Janeiro et Sao Paulo (Brésil); Turin, Rome, y Cagliari (Italie); Londres et Manchester (Royaume-Uni); Seattle, San Francisco, Philadelphie, Chicago, Saint Louis, Porto Rico, New Haven, Tampa, Rochester, Portland, Denver, Los Angeles et New York (État-Unis); Montréal, Toronto, Ottawa, Québec et Vancouver (Canada); Paris, Annecy, Toulouse, Nantes, Dijon, Bordeaux (France); Troia et Lisbonne (Portugal); Espoo et Turku (Finlande); Amsterdam (Pays-Bas); Thessalonique (Grèce) ; Saint-Domigue (Republique Dominicaine); La Havane (Cuba); Bogota (Colombie); Luxembourg (Luxembourg); Istanbul (Turquie); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Varsovie (Pologne); Santiago du Chili et Valdivia (Chili); Caracas (Venezuela); Montevideo (Uruguay); Belgrado (Serbia); Buenos Aires (Argentine); Cap Town (Afrique du Sud); Sidney (Australie); Séoul (Corea); Berne (Suisse); México (Mexique); Hong Kong (Chine); Huesca, Valladolid et Saint - Sebastien (Espagne), Kiev (Ukraine),</p>
--	---

	<p>Bogota (Colombie), Zurich (Suisse), Abidjan (Côte d'Ivoire), Kinshasa (Congo), La Paz (Bolivie), Le Caire (Égypte), Lisbonne (Portugal), Panama (Panama), Vilna (Lituanie), San Salvador (Salvador), Manille (Philippines), San José (Costa Rica), Ankara (Turquie), Hanoï (Vietnam), Tallin (Estonie), Windhoek (Namibie), Helsinki (Finlande), Tegucigalpa (Honduras), Bamako (Mali), Quito (Équateur)</p> <p>Prix : Prix spécial du jury Ondas 99. Prix San Pancraccio du meilleur réalisateur Ventura Pons Prix Paco Rabal du meilleur acteur David Selvas Prix au festival de Troia du meilleur scénario Josep Maria Benet i Jornet: Prix du Festival de Saint-Domingue du meilleur film Prix au festival de Troia du meilleur film au Festival de Toulouse</p> <p>Prix Butaca : Meilleur film et Meilleur Acteur Josep M. Pou. MedFilmFest Roma : Mention spéciale du jury. Meilleur acteur : Josep M. Pou (Festival de Burdeos). Mention honorable du Jury (New Haven Film Fest). Nomination prix CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos): Josep M. Pou: Meilleur acteur et Josep Maria Benet i Jornet: Meilleur scénario. Nomination prix Goya 2000: Meilleur acteur: Josep M. Pou, Meilleur acteur: Mario Gas</p> <p>Résumé¹⁷</p>
--	---

¹⁷ Ventura Pons, « *Amic/Amat* . Sinopsi » [en ligne], URL <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/amigo-amado>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Morir (o no)*

Durée : 92 min, couleur, noir et blanc

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de sept ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 24/11/1999

Année de production : 1999

Début du tournage : 28/06/1999

Fin du tournage : 10/ 08/1999

Recette : 152 130 74 euros

Spectateurs : 39 758

Titre en France : *Seconde chance*

Date de sortie en France : 20/06/2001

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons

Adaptation de *Un moment abans de morir* de Sergi Belbel¹⁸

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Xavier Basté

Directeur de la photographie : Jesus Escosa

Directeur artistique : Bel·lo Torras

Montage : Pere Abadal


Musique : Carles Cases

Sons : Boris S. Zapata

¹⁸ Sergi Belbel, *Morir (Un moment abans de morir)*, València, Edicions Teatre Tres i quatre, coll. « Teatre Tres i quatre, 38 », 1995.

	<p>Studio pour le son : Image Film Estudi So Q.T.Lever</p> <p>Studio montage : Montaje De Mozart</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations :Televisió Española, Televisió de Catalunya, Canal +</p> <p>Interprètes Principaux : Lluís Homar, Carme Elias, Roger Coma, Marc Martínez, Anna Azcona, Vicky Peña, Carlota Bantulà, Amparo Moreno, Mingo Ràfols, Anna Lizaran, Mercè Pons, Francesc Albiol, Francesc Orella, Sergi López, Santi Ibáñez</p> <p>Festivals :</p> <p>Berlin et Hambourg (Allemagne); Chicago, Seattle, Miami, Puerto Rico, Washington, Los Angeles et LC/New York (Etats-Unis); Paris, Annecy, Toulouse et Douarnenez (France); Rome, Milan et Bergame (Italie); Toronto (Canada); Moscou (Russie); Oslo (Norvège); Copenhague (Danemark); Troia et Lisbonne (Portugal); Thessalonique (Grèce); Saint-Domingue (République-Dominicaine); Buenos Aires (Argentine); Bogota (Colombie); Manchester (Angleterre); La Havane (Cuba); Luxembourg (Luxembourg); Belgrade (Serbie); Istanbul (Turquie); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Varsovie (Pologne); Santiago et Valdivia (Chili); Caracas (Vénézuéla); Montevideo (Uruguay); Huesca, Cadix, Valladolid et Saint-Sébastien (Espagne); Mexico (Mexique); Kuala Lumpur (Malaisie); Brasilia (Brésil); Yaoundé (Cameroun); Rabat (Maroc); New Delhi (Inde); Lima (Perou), Le Caire (Egypte), Zurich (Suisse), Bruxelles (Belgique), Hanoï (Viêt nam), La Paz (Bolivie), Vilnius (Lituanie), Luanda (Angola), Montréal (Canada), Managua (Nicaragua), Tallinn (Estonie), Windhoek (Namibie), Prague (République Tchèque), San Salvador (Salvador), Zagreb (Croatie),</p>
--	---

	<p>Abidjan (Côte d'Ivoire), Dakar (Sénégal), Niamey (Niger), Pekín (Chine), Conakry (Guinée)</p> <p>Prix :</p> <p>Ventura Pons: Prix Ciudad de Huesca. Ventura Pons: Meilleur scénario (Festival de Troia, Portugal). Prix OCIC (Festival de Troia, Portugal). Meilleur film (Festival de Toulouse, Francia). Prix Butaca : Meilleur acteur : Marc Martínez. Nomination prix CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos): Ventura Pons: Meilleur scénario</p> <p>Résumé¹⁹</p>
--	---

	<p>Titre : <i>Anita no perd el tren, Anita no pierde el tren</i></p> <p>Durée : 90 min, couleur,</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Date de sortie en salles : 23/01/2001</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Année de production : 2000</p> <p>Recette : 543 053 21 euros</p> <p>Spectateurs : 128 267</p> <p>Titre en France : <i>Anita n'en fait qu'à sa tête</i> (Toulouse Cinespaña Film Festival)</p> <p>Date de sortie en France : 12/10/ 2001</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Lluís-Anton Baulenas, Ventura Pons</p>
--	---

¹⁹ Cf. Ventura Pons, « *Morir (o no). Sinopsi* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/morir-o-no-esp>, [page consultée le 12/09/2015].

	<p>Adaptation de <i>Bones Obres</i> de Lluís-Anton Baulenas²⁰</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de Production : Aintza Serra</p> <p>Directeur de la photographie : Mario Montero</p> <p>Directeur artistique : Bel·lo Torras</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Boris S. Zapata</p> <p>Studio pour le son : Image Film Estudi So Q.T.Lever</p> <p>Studio Montage : Montaje De Mozart</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Televisió Espanñola, Televisió de Catalunya, Canal +</p> <p>Interprètes Principaux : Rosa Maria Sardà, José Coronado, Maria Barranco, Jordi Dauder, Roger Coma, Albert Forner, Mercè Arànega, Josep Julien, Santi Sans, Albert Trifol, Camilo Rodríguez, Josep Costa, Maribel Altés</p> <p>Festivals : Hanovre, Francfort, Berlin, Hambourg et Cologne (Allemagne); Mar del Plata et Buenos Aires (Argentine); Londres (Angleterre); Chicago, Seattle, San Francisco, San Diego, AC/Los Angeles, Miami, St. Louis, Puerto Rico, Cleveland, Philadelphie, Rochester, Portland, Washington, Georgie et Tiburon (Etats-Unis); Toronto et Montréal (Canada); Paris, Toulouse, Bastia, Nantes, Annecy, Foix,</p>
--	--

²⁰ Publication ultérieure : Lluís-Anton Baulenas Seto, *La Vostra Anita*, Barcelona, Edicions Bromera, coll. « L'Eclèctica », 2015.

	<p>Bordeaux et Montpellier (France); Bruxelles (Belgique); Sydney (Australie); Troia, Lisbonne et Porto (Portugal); Milan (Italie); Moscou (Russie); Oslo (Norvège); Luxembourg (Luxembourg); La Havane (Cuba); Saint-Domingue (Rép. Dominicaine); Taipei (Taïwan); Osaka (Japon); Belgrade (Serbie); Istanbul (Turquie); Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem (Israël); Varsovie (Pologne); Santiago et Valdivia (Chili); Montevideo (Uruguay); Caracas (Vénézuëla); Marrakech (Maroc); Tunis (Tunisie); Bratislava (Slovaquie); Karlovy Vary (Rép. Tchèque); Valladolid et Saint-Sébastien(Espagne), Mexico (Mexique), Quito (Equateur), Windhoek (Namibie), New Delhi (Inde), Luanda (Angola) , Genève et Berne (Suisse), Le Caire (Egypte), Guatemala (Rep. Guatemala) , La Paz (Bolivie), Panama (Panama), Lima (Perou), Abidjan (Côte d'Ivoire), Harare (Zimbabwe), Sarajevo (Bosnie), Pekin (Chine), Copenhague (Danemark), Asuncion (Paraguay), Libreville (Gabon), Budapest (Hongrie), Vilnius (Lituanie)</p> <p>Prix : Meilleur film Ibéroaméricain et Mention spéciale du jury: Rosa Maria Sardà (Festival de Mar del Plata). Meilleur film et Meilleure Actrice: Rosa Maria Sardà (Festival de Miami). Meilleur film, Meilleure Actrice: Rosa Maria Sardà, Meilleur scénario: Ventura Pons et Lluís-Antón Baulenas, Meilleure Musique: Carles Cases (Festival de Peñíscola). Meilleur réalisateur. Ventura Pons (Tiburón Film Festival). Prix Turia: Meilleur film. Nomination Goya 2001: Ventura Pons et Lluís-Antón Baulenas (Œuvre adaptée)</p> <p>Résumé²¹</p>
--	--

²¹ Cf. Ventura Pons, « *Anita no perd el tren*. Sinopsis », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/anita-no-perd-el-tren>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Food of love, Manjar d'amor,*

Durée : 112 min, couleur

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de 13 ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 10/01/2002

Année de production : 2001

Début du tournage : 30/07/2001

Fin du tournage : 14/09/2001

Recette : 317 751 19 euros

Spectateurs : 68 138

Titre en France : *Food of love*

Date de sortie en France : 04/12/2002 (Paris Gay and Lesbian Film Festival)

Collaborations : Espagne (80.00%) et Allemagne (20.00%)

Réalisation : Ventura Pons

Production : Ventura Pons

Scénario : *The Page Turner* de David Leavitt²², Ventura Pons

Directeur de production : Aintza Serra

Producteurs exécutifs : Thomas Spieker et Michael Smeaton

Producteurs associés : Gemma Folch, Monika Ganzenmüller Y Petra Shepeler

Directeur de la photographie : Mario Montero

²² David Leavitt, *The Page turner*, Boston New York, Mariner Brooks, 1998.

	<p>Directeur artistique : Bel·Lo Torras</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Vêtements : María Gil</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Boris S. Zapata</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Televisió Espanyola, Televisió de Catalunya, Canal +</p> <p>Interprètes Principaux : Juliet Stevenson, Paul Rhys, Hallan Corduner, Kevin Bishop Geraldine McEwan ,Izzi, Pamela Field, Naïm Thomàs, Mingo Ràfols, Roger Coma, Pepa López, Mauricio De La Cruz, Manu Fullola, Carlos Castañón, Sue Flack</p> <p>Festivals : Berlin et Wunsiedel (Allemagne); San Francisco, Miami, Chicago, San José, San Diego, Philadelphie et New York (Etats- Unis); Paris, Nantes et Grenoble (France); Turin (Italie); Bruxelles (Belgique); Montréal (Canada); Londres (Angleterre); Istanbul (Turquie); Tel-Aviv, Haifa et Jérusalem (Israël); Varsovie (Pologne); Espoo (Finlande); Oslo (Norvège); Tokyo et Osaka (Japon); Saint-Domingue (Rep. Dominicaine); Lisbonne (Portugal); Copenhague (Danemark); Bogota (Colombie); Göteborg (Suède); Berne (Suisse); Rio de Janeiro (Brésil); Mexico et Monterrey (Mexique); Out Takes FF (Nouvelle Zélande); Prague (Rep. Tchèque); Bucarest (Roumanie); Huesca et Valladolid (Espagne), Belgrade (Serbie)...</p> <p>Prix : Médaille d'or du mérite des beaux-arts. Trajectoire professionnelle Ventura Pons (Cartelera Levante Valencia). Meilleure musique : Carles Cases: Prix Barcelona (Prix des réalisateurs Catalans</p>
--	---



Titre : *El Gran gato*

Durée : 102 min

Format : 35 mm

Date de sortie en salles : 07/11/2002

Année de production : 2002

Début du tournage : 30/07/2002

Fin du tournage : 09/09/2002

Recette : 145 120 98 euros

Spectateurs : 31 921

Titre en en France : *Le Grand Gato*

Date de sortie en France : 17 septembre 2003
(Semaine du Cinéma Catalan à Paris)

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Mémoires et chansons de Javier
Patricio « Gato » Pérez Alvarez, Ventura
Pons,

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Aintza Serra

Directeur de la photographie : Bernat Bosch

Directeur artistique : Bel-Lo Torras

Montage : Pere Abadal

Musique : Gato Pérez

Directeur musique : Jordi Gas

Sons : Boris S. Zapata

²³ Ventura Pons, « *Food of love. Sinopsi* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/food-of-love> [page consultée le 15/09/2015].

	<p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Televisió Espaniola, Televisió de Catalunya, Canal +</p> <p>Interprètes Principaux : Benjamín Escoriza, Clara Montes, Kiko Veneno, Los Chichos, Los Manolos, Lucrecia, Luis Eduardo Aute, Manel Joseph, Maria Del Mar De Bonet, Martirio Moncho, Ojos De Brujo, Sabor De Gràcia, Sisa, Tonino Carotone</p> <p>Festivals :</p> <p>Mar del Plata et Buenos Aires (Argentine); AC/Los Angeles et Chicago (Etats-Unis); La Havane (Cuba); Londres (Angleterre); Montevideo (Uruguay); Saint-Domingue (Rep. Dominicaine); Bogota (Colombie); Vancouver (Canada); Varsovie (Pologne); Troia et Lisbonne (Portugal); Pythagoreio (Grèce); Santiago et Valdivia (Chili); Valladolid, Elche et Huesca (Espagne), Mexico (Mexique)</p> <p>Prix :</p> <p>Meilleure musique : Gato Pérez: Prix Barcelona (Prix des réalisateurs Catalans) Prix Alambor (Ventura Pons)</p> <p>Résumé²⁴</p>
--	--

²⁴ Ventura Pons, « *El Gran gato* . Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-gran-gato>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Amor Idiota*

Durée : 95 min, couleur

Format 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de treize ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 07/02/2005

Année de production : 2004

Début du tournage : 07/06/2004

Fin du tournage : 26/07/2004

Recette : 494 314 86 euros

Spectateurs : 98 202

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons

Adaptation de *Amor d'idiota* de Lluís-Anton Baulenas²⁵

Production : Ventura Pons

Producteur associé : Toni Cairat

Directeur de production : Aintza Serra

Directeur de la photographie : Mario Montero

Directeur artistique : Bel-lo Torras

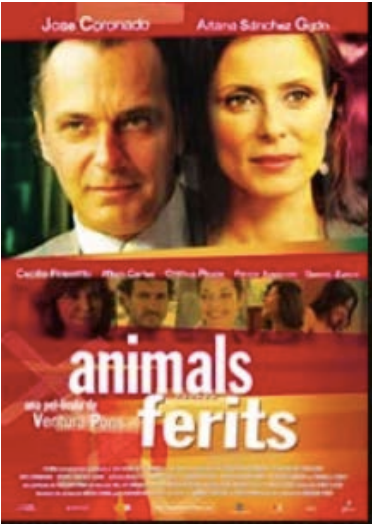
Montage : Pere Abadal

Musique : Carles Cases

²⁵ Lluís-Anton Baulenas Seto, *Amor d'idiota*, Barcelona, Edicions 62, 2003.

	<p>Sons : Boris S. Zapata</p> <p>Laboratoire : El Laboratori De Barcelona Film , S.L.</p> <p>Studio de montage : Amadeus Postproducción, S.L.</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Grandalla Cinematogràfica, S.L., Televisió Espanyola, Televisió de Catalunya, Canal +</p> <p>Interprètes Principaux : Santi Millán, Cayetana Guillén Cuervo, Mercè Pons, Marc Cartes, Jordi Dauder, Gonzalo Cunill, Andrea Fantoni, Pere Tomàs, Hèctor Mas, Xavi Fernández, Maria Lanau, Joan Anton Rechi, Roger Casamajor, Lurdes Barba</p> <p>Nationalités : Espagne (90.00%) et Andorre (10.00%)</p> <p>Festivals : Berlin (Allemagne); Guadalajara (Mexique), Palm Springs, New York (LC) et Tiburon (Etats-Unis), Asuncion (Paraguay); Haifa (Israël), Varsovie (Pologne), Lisbonne, Funchal et Porto (Portugal); Pinamar (Argentine); Bruxelles (Belgique); Saint-Domingue (Rep. Dominicaine); Caracas (Vénézuéla), Shangai (Chine), Vancouver (Canada), Sotchi (Russie), Rio de Janeiro (Brésil), Almaty (Kazakhstan), Montpellier (France), Vérone (Italie), Ljubljana (Slovénie), Viña del Mar (Chili), Stockholm (Suède), Saint-Sébastien (Espagne), Mexico D.F. (Mexique), Miami (Etats-Unis), San Salvador (Salvador), Buenos Aires (Argentine), Guatemala (Rep. Guatemala), Bogota (Colombie), Brasilia (Brésil), La Havane (Cuba), Lima (Perou), Santiago du Chili (Chili), Panama (Panama), Quito (Equateur), La Paz (Bolivie), Tegucigalpa (Honduras), Montevideo (Uruguay), Managua (Nicaragua), Caracas (Vénézuéla), Costa Rica (Rep. Costa Rica), Hanovre (Allemagne), Windhoek (Namibie), Manille (Philippines), Libreville (Gabon), Milan</p>
--	--

	<p>(Italie), Prague (Rep. Tchèque), Zurich et Berne (Suisse), Abidjan (Côte d'Ivoire), Belgrade (Serbie), Tirana (Albanie), Budapest (Hongrie)</p> <p>Prix : Nomination prix Barcelona (Prix des réalisateurs Catalans): Ventura Pons (Meilleur réalisateur); Mario Montero (Meilleure photographie). Nomination prix de la musique : Carles Cases (Meilleure bande son).</p> <p>Résumé²⁶</p>
--	--

	<p>Titre : <i>Animals ferits, Animales heridos</i></p> <p>Durée : 92 min, couleur</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Avetissement : interdit aux moins de treize ans</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 28/12/2005</p> <p>Année de production : 2005</p> <p>Début du tournage : 06/06/2005</p> <p>Fin du tournage : 19/07/2005</p> <p>Recette : 229 733 71 euros</p> <p>Spectateurs : 44 625</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Adaptation de <i>Animals tristos</i> de Jordi Puntí²⁷</p>
--	--

²⁶ Ventura Pons, « *Amor Idiota* . Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/amor-idiota>, [page consultée le 12/05/2019].

²⁷ Jordi Puntí, *Animals tristos*, Barcelona, Editorial Empúries, coll. « Empúries narrativa », 2002.

	<p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Aintza Serra</p> <p>Directeur de la photographie : Rafa Lluch</p> <p>Directeur artistique : Bel·lo Torras</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Laboratoire : Image Film Studio de montage : Amadeus Postproducció</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A. Collaboration : Grandalla Cinematogràfica, S.L., Televisió Espanyola, Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes : José Coronado, Cecilia Rossetto, Aitana Sánchez-Gijón, Marc Cartes, Cristina Plazas, Patricia Arredondo, Gerardo Zamora, Aina Clotet, Francesc Albiol, Teresa Manresa, Paul Berrondo, Sue Flack, Abel Folk</p> <p>Festivals :</p> <p>Mar del Plata (Argentine); Moscou (Russie), Chicago, Los Angeles, New York (Lacinema Fe), Napa Valey, Tijuana, Fort Lauderdale et Puerto Rico (Etats-Unis), Montpellier et Nantes (France); Saint-Domingue (Rep. Dominicaine), Bogota (Colombie), Lima (Perou), Viña del Mar (Chili), Jérusalem et Haifa (Israël), Espoo (Finlande), Splitz (Croatie), Luxembourg (Luxembourg), Lisbonne (Portugal), Mexico (Mexique)...</p> <p>Prix :</p> <p>Grand prix du jury (Festival de Lisbonne) Nomination prix Barcelona: Meilleur film</p>
--	---

	Catalan. Ventura Pons: Prix Zinegoak 2005. Résumé ²⁸
--	--

	<p>Titre : <i>La Vida Abismal</i></p> <p>Durée : 90 min, couleur</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Avetissement : interdit aux moins de treize ans</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 17/11/2006</p> <p>Année de production : 2006</p> <p>Début du tournage : 22/05/2006</p> <p>Fin du tournage : 05/07/2006</p> <p>Recette : 157 254 25 euros</p> <p>Spectateurs : 29 024</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Adaptation de <i>La Vida en l'abisme</i> de Ferran Torrent²⁹</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Aintza Serra</p> <p>Directeur de la photographie : Mario Montero</p> <p>Directeur artistique : Bel·lo Torras</p> <p>Montage : Pere Abadal</p>
--	--

²⁸ Ventura Pons, « *Animals ferits*, Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/animals-ferits>, [page consultée le 12/08/2015].

²⁹ Ferran Torrent, *La Vida en l'abisme*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004.

	<p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Laboratoire : Image Film, S.A.</p> <p>Studio de montage : Amadeus Postproducción, S.L.</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A. Collaborations : Televisió Espanñola, Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes : El Chino, Ferran Jove, Ferran Adult, Salvador, Pepa López, Nausica Bonnin, Alvaro Baguena, Hwidar, Pep Cortés, Albert Forner, Isabel Rocatti, Karme Málaga, Ximo Solan</p> <p>Festivals : Carthagène des Indes (Colombie), Haifa (Israël), Seattle (Etats-Unis), Varsovie (Pologne), Valdivia (Chili), Galway (Irlande), Saint-Domingue (Rép. Dominicaine), Amiens, Grenoble, Reims, Lille, Paris, Lyon et Montpellier (France), Francfort et Wiesbaden (Allemagne), Mexico (Mexique)</p> <p>Prix: Croix de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.</p> <p>Résumé³⁰</p>
--	--

³⁰ Ventura Pons, « *La Vida Abismal* . Sinopsi » [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/la-vida-abismal> [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Barcelona (un mapa)*

Durée : 90 min, couleur

Format : 35 mm

Avetissement : interdit aux moins de treize ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 04/10/2007

Année de production : 2007

Début du tournage : 19/03/2007

Fin du tournage : 22/04/2007

Recette : 129 111 46 euros

Spectateurs : 23 571

Titre en France : *Barcelona (un mapa)*

Date de sortie en France : 7 octobre 2008 (Toulouse Cinespaña Film Festival) ; 4 mars 2009 (Villeurbanne Festival Reflets du cinéma ibérique et latino-américain)

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons

Adaptation de *Mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé³¹

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Maite Fontanet

Directeur de la photographie : Mario Montero

Directeur artistique : Bel·lo Torras

Montage : Pere Abadal

³¹ Lluïsa Cunillé, *Mapa d'ombres*, Barcelona, REMA 12, 2004.

	<p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Laboratoire : Image Film, S.A.</p> <p>Studio de montage : Amadeus Postproducción, S.L.</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Televisió Espanyola, Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes : Núria Espert, Josep Maria Pou, Rosa Maria Sardà, Jordi Bosch, María Botto, Pablo Derqui, Daniel Medrán, Ramon Villegas, Miranda Makaroff, Germán Parreño, Jaume Borràs, Janis Ases, Alex Gil, Salvador Téllez, Alain Hernández</p> <p>Festivals:</p> <p>Toronto et Montréal (Canada), Rome et Turin (Italie), New York (Lincoln Center), Los Angeles (American Cinematheque), San Francisco, Chicago, Jacksonville, Boston, Miami, Tiburon et Port Townsend (Etats- Unis), Moscou (Russie), La Havane (Cuba), Swansea (Congrès ACS) (Pays de Galles), Belgrade (Serbie), Istanbul (Turquie), Montréal (Canada), Lisbonne (G&L) (Portugal), Varsovie (Pologne), Berne (Suisse), Lima (Perou), Bogota (Colombie), Saint-Domingue (Rép. Dominicaine), Piešťany (Slovaquie), Mexico (Mexique), Toulouse et Montpellier, Villeurbanne-Lyon, et Nantes (France), Heidelberg (Allemagne), Reykjavik (Islande), Melbourne (Australie), Sofia (Bulgarie), Cambridge (Angleterre), México D.F. et Monterrey. (Mexique), Chicago, Washington et San Francisco (Etats-Unis), Guatemala (Rep. Guatemala), Asuncion (Paraguay), Tallin (Estonie), Quito (Equateur), La Paz (Bolivie), Budapest (Hongrie), Hambourg</p>
--	--

	<p>(Allemagne), Astana (Kazakhstan), Tirana (Albanie), khartoum (Soudan), Milan (Italie), Libreville (Gabon), Vilnius (Lituanie)</p> <p>Prix :</p> <p>Ventura Pons: Prix Idem 2008. Ventura Pons: Prix Respect 2008. Josep Maria Pou: Prix Zinegoak 2008. Festival de Lisboa (G&L): Josep Maria Pou (Meilleur acteur) et Núria Espert (Meilleure actrice). Festival de Toulouse: Ventura Pons (Meilleur scénario). Nomination Goya 2008: Ventura Pons (Œuvre adaptée). Nomination prix Barcelona: Meilleur film Catalan et Carles Cases (musique) Nomination Prix Butaca: Meilleur film, Josep Maria Pou, Jordi Bosch et Pablo Derqui (Meilleur acteur) et Núria Espert (Meilleure Actrice).</p> <p>Résumé³²</p>
--	---

	<p>Titre : <i>Forasters</i></p> <p>Sous-titre : <i>Melodrama familiar entre dos segles.</i></p> <p>Durée : 105 min, couleur, sepia</p> <p>Format : 35 mm</p> <p>Avertissement : interdit au moins de 13 ans</p> <p>Date de sortie en Espagne :</p> <p>Année de production : 2008</p> <p>Titre en France : <i>Forasters</i></p> <p>Date de sortie en France : 04/10/2009 (Toulouse Cinespaña Film Festival)</p> <p>Recette : 135 180 97 euros</p> <p>Spectateurs : 23 540</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Assistant Réalisateur : Carles Valero</p>
---	---

³² Ventura Pons, « *Barcelona (un mapa)*. Sinopsi », [en ligne] URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/barcelona-un-mapa>, [page consultée le 12/09/2015].

	<p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Adaptation de <i>Forasters</i>. Sous-titre : <i>Melodrama familiar entre dos temps</i> de Sergi Belbel³³</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Maite Fontanet</p> <p>Directeur de la photographie : Joan Minguell</p> <p>Directeur artistique : Bel·lo Torras</p> <p>Montage : Pere Abadal</p> <p>Musique : Carles Cases</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Laboratoire : Image Film, S.A.</p> <p>Studio de montage : Infinia</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaboration : Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes : Segle Xx : Anna Lizaran, Joan Pera, Joan Borràs, Dafnis Balduz, Aida Oset, Pepa López, Roger Príncipe, Toni Muñoz, Segle Xxi : Anna Lizaran, Joan Pera, Manel Barceló, Santi Pons, Nao Albert, Georgina Latre ; Marieta Sanchez, Daniel Dantas, Xevi Campodoreda</p> <p>Festivals : Turin (G&L) (Italie), Carthagène des Indes (Colombie), Guadalajara (Mexique) Lima (Perou), Saint-Domingue (Rep. Dominicaine), Nantes, Toulouse et Montpellier (France), Istanbul (Turquie), Verzaubert (G&L): Munich, Francfort, Cologne et Berlin (Allemagne), Varsovie (Pologne), Luxembourg (Luxembourg),</p>
--	---

³³ Sergi Belbel, *Forasters*, Barcelona, Proa, coll. « TNC », 2004.

	<p>Seattle et Stanford (Etats-Unis), Alexandrie (Egypte), Osaka (Japon), Manille (Philippines), La Havane (Cuba), Mexico D.F. (Mexique), Hambourg (Allemagne), Bogota (Colombie), Buenos Aires (Argentine), Managua (Nicaragua), Brasilia (Brésil), Caracas (Vénézuéla), Zagreb (Croatie), Quito (Equateur), Tirana (Albanie), La Paz (Bolivie), Santiago du Chili (Chili)</p> <p>Prix:</p> <p>Festival de Torino: Ventura Pons, Prix spécial du Festival; Prix Gaudí: Anna Lizarán (Meilleure actrice), Meilleur film (votación popular), Meilleur acteur dans un second rôle Cartagena de Indias (Colombia): Roger Príncipe. Festival Internacional de Cine Lésvico et Gai de Madrid: Ventura Pons, Prix spécial du Festival; Festicurts Figueres'09: Ventura Pons, Prix spécial ACAT. Anna Lizarán (Meilleure actrice) Festival de Santo Domingo et Festival Cinespaña de Toulouse. Nomination prix Gaudí: Meilleur film, Ventura Pons (Meilleur réalisateur), Ventura Pons (Meilleur scénario), Anna Lizarán (Meilleure actrice), Joan Pera (Meilleur acteur), Dafnis Balduz (Meilleur acteur secondaire), Carles Cases (Meilleure musique), Pere Abadal (Meilleur montage), Bel·lo Torras (Meilleure direction artistique) et David Martí et Montse Ribé (Meilleurs effets spéciaux). Nomination prix Butaca: Meilleur film, Joan Pera (Meilleur acteur) et Anna Lizaran (Meilleure Actrice).</p> <p>Résumé³⁴</p>
--	---

³⁴ Ventura Pons, « *Forasters*. Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/forasters>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *A la deriva*

Durée : 94 min, couleur

Format : 35 mm

Pays : Espagne

Avertissement : interdit aux moins de treize ans

Date de sortie en salles : 15/10/2009

Année de production : 2009

Début du tournage : 01/06/2009

Fin du tournage : 10/07/2009

Recette : 165 569 45 euros

Spectateurs : 28 219

Date de sortie en France : 24/ 10/ 2010
(Montpellier International Festival of
Mediterranean Film)

Réalisation : Ventura Pons

Assistant Réalisateur : Carles Valero

Scénario : Ventura Pons

Adaptation de *Àrea de servei* Lluís Anton
Baulenas³⁵

Production : Ventura Pons

Directeur de Production : Maite Fontanet

Directeur de la photographie : Joan Minguell

Directeur artistique : Bel·lo Torras

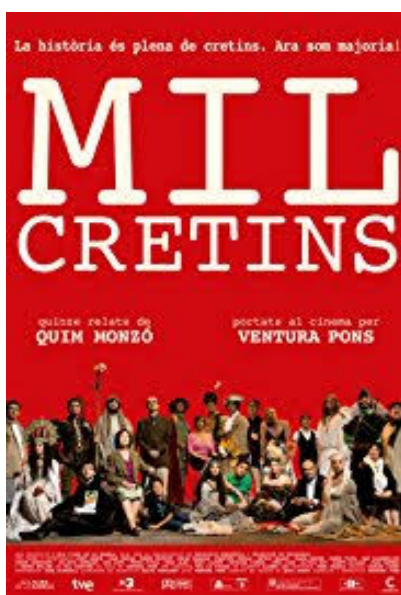
Montage : Pere Abadal

Musique : Carles Cases

³⁵ Lluís-Anton Baulenas Seto, *Àrea de servei*, Barcelona, Edicions Destino, 2007.

	<p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Laboratoire : Image Film, S.A.</p> <p>Studio de montage : Infinia</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A. Collaboration : Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes : Maria Molins, Roger Coma, Fernando Guillén, Albert Pérez, Anna Azcona, Oriol Tramvia, Marc Cartes, Mercè Pons, Boris Izaguirre</p> <p>Résumé³⁶</p> <p>Festivals:</p> <p>Saint-Domingue (Rép. Dominicaine), Haifa (Israël), Seattle (Etats-Unis), La Paz et Santa Fe (Bolivie), Bogota (Colombie), Melbourne (Australie), Moscou (Russie), Reykjavik (Islande), Quito (Equateur), Montréal et Saskatoon (Canada), Munich (Allemagne), Calcuta (Inde), Montpellier (France), La Havane (Cuba), Naples Film Festival (Italie), Belgrade (Serbie), Mexico D.F. (Mexique)...</p> <p>Prix :</p> <p>Nomination prix Gaudí : Maria Molins (Meilleure actrice)</p>
--	--

³⁶ Ventura Pons, « *A la deriva*. Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/a-la-deriva>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Mil cretins, Mil cretinos*

Durée : 90 min, couleur

Format : 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de douze ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 29/12/2010

Année de production : 2010

Début du tournage : 10/05/2010

Fin du tournage : 12/06/2010

Recette : 109 314 90 euros

Spectateurs : 18 546

Réalisation : Ventura Pons

Assistant Réalisateur : Fina Sensada

Scénario : Ventura Pons

Adaptation de *Mil cretins* de Quim Monzó³⁷

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Maite Fontanet

Directeur de la photographie : Joan Minguell

Directeur artistique : Bel·lo Torras

Montage : Pere Abadal

Musique : Carles Cases

Sons : Albert Gay

Laboratoire : Image Film, S.A.

Studio de montage : Infinia

³⁷ Quim Monzó, *Mil cretins*, Barcelona, Quaderns crema, 2007.

	<p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Collaborations : Televisió Espanyola, Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes Principaux : Joan Crosas, Aleix Albareda, Roger Príncep, Oscar Rabadan, Francesc Orella, Dafnis Balduz, Mingo Ràfols, Marta Millà, Carol Badillo, Clara Segura, Ramon Pujol, Mercè Comes, Montse Perez, Mar Ulldemolins, Roger Berruezo, Julieta Serrano, Roger Batalla, Elena Tarrats, Edu Soto, Peter Vives, Aida Flix, Toni Albà, Pau Poch, Nil Cardoner, Pere Brasó, Marc Clotet, Ariadna Cabrol, Joel Joan, Alícia Roy, Santi Millan, Jordi Bosch, Joan Borràs, Carme Molina</p> <p>Festivals:</p> <p>Seattle, (Etats-Unis); Montpellier (France); Taormine (Italie); Moscou (Russie); Bogota (Colombie); Manchester (Angleterre); Luxembourg (Luxembourg); Belgrade (Serbie); Istanbul (Turquie); Varsovie (Pologne); Galway (Irlande); Londres SC (Angleterre); Manille (Philippines); La Havane (Cuba), Caracas (Vénézuéla). Saint- Domingue (Rép. Dominicaine), Mexico (Mexique), Bombay et Chennai (Inde), Mexico D.F. (Mexique), Festival International de Cinéma de Moscou 2011 (Russie)</p> <p>Prix :</p> <p>Ventura Pons: Zlatni Pecât (Belgrade, Serbie)</p> <p>Résumé³⁸</p>
--	--

³⁸ Ventura Pons, « *Mil cretins*. Sinopsi », [en ligne] URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/mil-cretins>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Any de Gràcia*

Durée : 91 min, couleur

Format : de HD 4K à 35 mm

Avertissement : interdit aux moins de sept ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 22/12/2011

Année de production : 2011

Début du tournage : 16/05/2011

Fin du tournage : 17/06/2011

Recette : 192 031 95 euros

Spectateurs : 33 772

Réalisation : Ventura Pons

Assistant réalisateur : Carles Valero

Scénario : Ventura Pons, Jaume Cuspinera
Carne Morell

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Maite Fontanet

Directeur de la photographie : Sergi Gallardo

Directeur artistique : Bel·lo Torras

Montage : Marc Matons

Musique : Mazoni, Sanjosex, El Petit De Cal
Eril, Illa Carolina, Gato Pérez, Eric Vinaixa

Sons : Natxo Ortúzar

Laboratoire : Image Film, S.A.

Studio de montage : Infinia

Production : Els Films de la Rambla, S.A.

	<p>Collaborations : Televisió Espanñola, Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes Principaux : Rosa Maria Sardà, Oriol Pla, Santi Millan, Amparo Moreno, Diana Gómez, Alex Maruny, Ricard Farré, Lluis X. Villanueva, Núria Feliu</p> <p>Festivals :</p> <p>Chicago Latino Film Festival 2012 (Etats-Unis), VIII Festival "22 X Don Luis" Calanda New York (Lincoln Center, Etats-Unis), Guadalajara (Mexique), Chicago (Etats-Unis), Seattle (Etats-Unis), Bogota (Colombie), Galway (Irlande), Saint-Domingue (Rép. Dominicaine), Séoul (Corée du Sud), Cluj-Napoca (Roumanie), Montpellier (France), Alexandrie (Egypte), Festroia (Portugal), Puerto Rico (Etats-Unis), Caracas (Vénézuela), Sao Paulo (Brésil), Quito (Equateur), La Havane (Cuba), Mexico D.F. (Mexique)</p> <p>Prix :</p> <p>Chicago Latino Film Festival (Etats-Unis) Gloria Award Ventura Pons, Prix Sant Jordi Ventura Pons (Espagne), Galway Festival, Galway Hooker Award (Irlande).</p> <p>Résumé³⁹</p>
--	--

³⁹ Ventura Pons, « *Any de Gràcia*. Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/any-de-gracia>, [page consultée le 12/09/2015].



Titre : *Un berenar a Ginebra, Una merienda en ginebra*

Durée : 90 min, couleur,

Format : HD

Date de sortie : 29/01/2013

Année de production : 2012

Recette : 1.505 40 euros

Spectateurs : 235

Date de sortie en salles : 25 avril 2013
(Malaga Film Festival)

Réalisation : Ventura Pons

Assistant Réalisateur : Carles Valero

Scénario : Ventura Pons

Production : Ventura Pons

Directeur de production : Joffre Farré

Délégué de production : Elisa Plaza

Directeur de la photographie : Sergi Gallardo

Directeur artistique : Bel·lo Torras

Montage : Marc Matons

Musique : Albert Guinovart

Sons : Natxo Ortúzar

Laboratoire : Image Film, S.A.


Studio de montage : Infinia

Production : Els Films de la Rambla, S.A.

Collaboration : Televisió de Catalunya

Interprètes Principaux : Vicky Peña, Joan Carreras, Cristina Plazas, Oscar Rabadán, Oscar Intentea

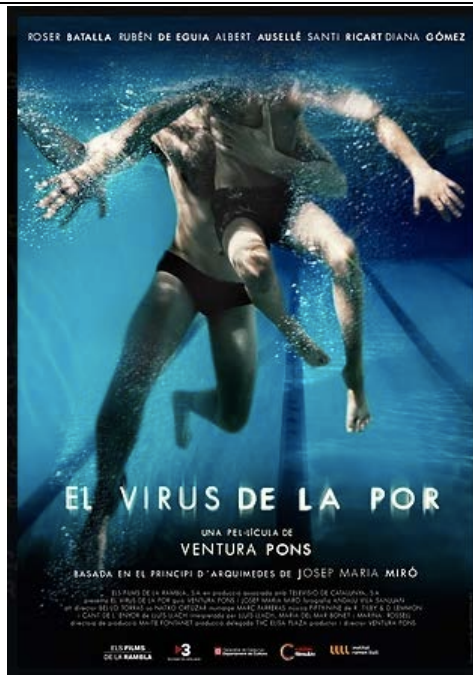
	<p>Festivals : Málaga, Bogota (Colombie), Mexico D.F. (Mexique), Alexandrie (Egypte), Zoom Igualada, The Lexi London (Angleterre), Munich (Allemagne)</p> <p>Résumé⁴⁰</p>
--	--

	<p>Titre : <i>Ignasi M.</i></p> <p>Durée : 87 min, couleur,</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Avertissement : interdit aux moins de sept ans</p> <p>Date de sortie en Espagne : 17 octobre 2013 (Barcelona International Gay and Lesbian Film Festival) 28/11/2013</p> <p>Année de production : 2013</p> <p>Recette : 9.058 61 euros</p> <p>Spectateurs : 1 887</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Assistant réalisateur : Albert Auladell</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de la photographie : Andalu Vila San Juan</p> <p>Montage : Marc Matons</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Studio de montage : Imasblue</p>
--	---

⁴⁰ Ventura Pons, « *Un berenar a Ginebra.. Sinopsi* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/un-berenar-a-ginebra>, [page consultée le 12/09/2018].

	<p>Interprètes : Ignasi Millet I Bonaventura</p> <p>Festivals :</p> <p>Toronto Internation Film Festival (Canada), Palm Spring, Chicago, Seattle et Los Angeles (Etats-Unis), Guadalajara, Monterrey et Mexico D.F. (Mexique), Bogota (Colombie), Barcelone LGTB, Madrid LGTB, FIC-CAT Roda de Berà, Andalesgai Sevilla, FanCineGay Extremadura y LGBTIQ de Canarias (Espagne), Stockholm (Suède), Paris, Tours et Toulouse (France), Palerme et Turin (Italie), Zinegoak Bilbao, Montevideo et Festival Europeo de Montevideo(Urugay), Saint-Domingue y Saint-Domingue LGTB (Rép. Dominicaine), La Havane (Cuba), Bafici (Argentine), Tokyo (Japon), Londres (Angleterre), Santiago du Chili et Festival LGBTI –MOVILH (Chili), Quito (Equateur), Centro Niemeyer Avilés (Espagne), Budapest (Hongrie)</p> <p>Prix :</p> <p>LGBTIQ de Canarias et Andalesgai Seville (Espagne)</p> <p>Résumé⁴¹</p>
--	--

⁴¹ Ventura Pons, « *Ignasi M.* Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/ignasi-m-iglph>, [page consultée le 12/09/2016].



Titre : *El Virus de la por, El Virus del miedo*

Durée : 73 min, couleur

Format : HD 2K – DCP

Version : catalane

Avetissement : interdit aux moins de douze ans

Date de sortie en salles : 18/09/2015

Année de production : 2015

Début du tournage : 16/12/2014

Fin du tournage : 19/03/2015

Recette : 8 268 44 euros

Spectateurs : 2 015

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Josep Maria Miró, Ventura Pons

Adaptation de *El principi de Arquímedes* de Josep Maria Miró⁴²

Production : Ventura Pons

Délégué de production : Elisa Plaza

Directeur de la photographie : Andalu Vila San Jua

Montage : Marc Farreras

Sons : Natxo Ortúzar

Studio de montage : Fypos

Production : Els Films de la Rambla

Collaboration : Televisió de Catalunya


⁴² Josep Maria Miro Coromina, *El Principi d'Arquimedes*, Tarragona, Arola Editors, 2012.

	<p>Interprètes Principaux : Roser Batalla, Rubén De Eguía, Albert Ausellé, Santi Ricart, Diana Gómez</p> <p>Festival Festival des Films du Monde - Montreal World Film Festival (Canada) (2015)</p> <p>Résumé⁴³</p>
--	--

	<p>Titre : <i>Cola, Colita, Colassa (oda a Barcelona)</i></p> <p>Durée : 75 min, couleur</p> <p>Format : Digital</p> <p>Pays Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 17/09/2015</p> <p>Année de production : 2015</p> <p>Début du tournage : 26/05/2015</p> <p>Fin du tournage : 30/07/2015</p> <p>Recette : 20 408 34 euros</p> <p>Spectateurs : 5 004</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de la photographie : Maria Codina</p> <p>Directeur artistique : Bel·lo Torras</p> <p>Montage : Marc Farreras</p> <p>Musique : Pascal Comelade</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p>
--	--

⁴³ Ventura Pons, «*El Virus de la por. Sinopsi*», [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/el-virus-de-la-por>, [page consultée le 12/09/2016].

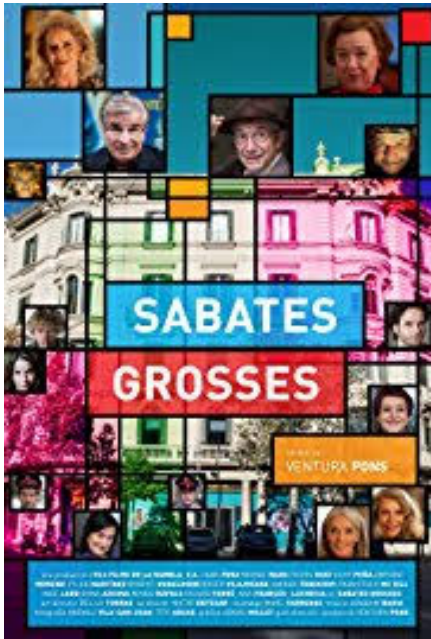
	<p>Mélange Sonore : Nacho Melero</p> <p>Studio de montage : Fypost</p> <p>Production : Els Films de la Rambla</p> <p>Collaboration Televisió de Catalunya</p> <p>Interprètes : Isabel Steva, Teresa Gimpera, Maruja Torres, Rosa Regàs, Núria Feliu, Pilar Aymerich, Beatriz De Moura, Anna Maio, Rosa Sender, Marta Tatjer, Rosa Maria Sardà</p> <p>Festivals : Festival International du cinéma de Guadalajara (Mexique) (2016)</p> <p>Résumé⁴⁴</p>
--	--

	<p>Titre : <i>Oh, quina joia!</i> , ¡ <i>Oh, qué joya!</i></p> <p>Durée : 90 min, couleur</p> <p>Format : digital</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 05/11/2016</p> <p>Année de production : 2016</p> <p>Début du tournage : 19/04/2016</p> <p>Fin du tournage : 01/07/2016</p> <p>Recette : 7 935 05 euros</p> <p>Entrées en salles : 2 592</p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons, Ricard Farré</p> <p>Production : Ventura Pons</p>
--	---

⁴⁴ Ventura Pons, « *Cola, Colita, Colassa (oda a Barcelona)*. Sinopsi », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/cola-colita-colassa-1>, [page consultée le 12/09/2016].

	<p>Directeur de production : Xavi Domènech</p> <p>Délégué de production : Elisa Plaza</p> <p>Directeur de la photographie : Andalu Vila-Sanjuan / Tito ArcasAndrea Resmini</p> <p>Décors : The Kraken Project / Ricard Vallverdú</p> <p>Directeur artistique : Bel·lo Torras</p> <p>Montage : Marc Farreras</p> <p>Musique : Albert Guinovart, Gato Pérez</p> <p>Sons : Natxo Ortúzar</p> <p>Production : Els Films de la Rambla</p> <p>Interprètes : Teresa Gimpera, Ricard Farré, Josep Maria Pou, Amparo Moreno, Pedro Ruiz, Joan Pera, Montserrat Carulla, Alex Casanovas, Rosa Vila , Xavi Francès, Marieta Sánchez, Minnie Marx, Fracis Mc. Gill, Eric L.Goodie</p> <p>Festival Festival du Cinéma de Bogota (2016)</p> <p>Résumé⁴⁵</p>
--	--

⁴⁵ Ventura Pons, « *Oh quina joia !. Sinopsi* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/oh-quina-joia>, [page consultée le 15/09/2018]



Titre : *Sabates grosses, Cuanto más grande, mejor*

Durée : 100 min, couleur

Format : digital

Avertissement : interdit aux moins de douze ans

Pays : Espagne

Date de sortie en salles : 31/08/2017

Année de production : 2017

Recette : 14 465 70 euros

Entrées en salles : 3 931

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons

Production : Ventura Pons

Directeur de La Photographie : Andalu Vila-Sanjuan / Tito Arcas

Directeur artistique : Bel-lo Torras

Montage : Marc Farreras

Musique : Joaquim Badia i Altres

Sons : Natxo Ortúzar

Production : Els Films de la Rambla

Interprètes : Joan Pera, Minnie Marx, Pedro Ruiz, Vicky Peña, Amparo Moreno, Pilar Martinez, Roser Vilajosana, Robert Donaldson, Amiran Terekhov, Francesca Mc. Gill, Inge Ladd, Anna Azcona, Mingo Ràfols, Ricard Farré, Xavi Francès, Lucrecia

Festivals :

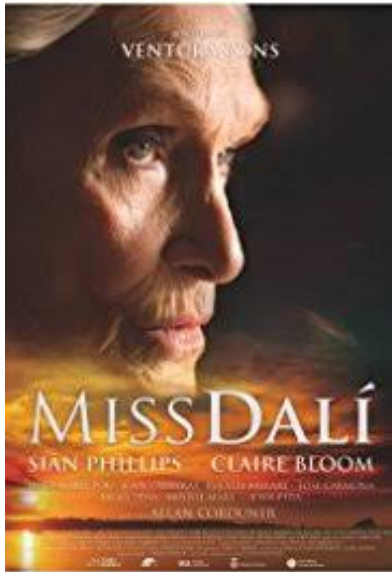
Film de clôture du festival Internationalde
Cinéma de Guadalajara (Mexique) (2017)
Chicago Latino Film Festival (États-Unis)

	(2018) Résumé ⁴⁶
--	--------------------------------

 <p>The poster for the film 'Universal i faraona' features a central circular image of a globe with three faces (two men and one woman) overlaid on it. Below the globe is a night view of a city with illuminated buildings. The title 'UNIVERSAL i FARAONA' is prominently displayed at the top, with 'Un film de Ventura Pons' above it. At the bottom, there is small text listing the production company and other credits.</p>	<p>Titre : <i>Universal i faraona</i></p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Ventura Pons</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Durée : 90 min</p> <p>Format : digital</p> <p>Avetissement : interdit aux moins de douze ans</p> <p>Pays : Espagne</p> <p>Date de sortie en salles : 21/01/2018</p> <p>Année de production : 2017</p> <p>Début du tournage : 12/12/2016</p> <p>Fin du tournage : 17/03/2017</p> <p>Recette : 1 351 60 euros</p> <p>Spectateurs : 446</p> <p>Interprètes Principaux : Carles Flavià, Ignasi Millet, Jesús Pérez Ocaña, Jaume Sisa</p> <p>Production : Els Films de la Rambla</p> <p>Résumé⁴⁷</p>
---	---

⁴⁶ Ventura Pons, *Sabates grosses*, [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/sabates-grosses>, [page consultée le 16/08/2018].

⁴⁷ Ventura Pons, « *Universal i faraona*. Sinopsis », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/universal-i-faraona>, [page consultée le 16/08/2018].



Titre : *Miss Dalí*

Durée : 165 min, couleur

Format : digital

Pays : Espagne

Avertissement : interdit aux moins de sept ans.

Date de sortie en salles : 06/04/2018

Année de production : 2017

Recette : 21 588 26 euros

Spectateurs : 4 349

Réalisation : Ventura Pons

Scénario : Ventura Pons

Production : Ventura Pons

Directeur de Production : Mercè Carrero

Producteurs Associés : Thomas Spieker,
Julian Friedmann & Clare Downs

Directeurs de la photographie : Andalu Vil-
San-Juan et Tito Arcas

Directeur artistique : Bel-lo Torras

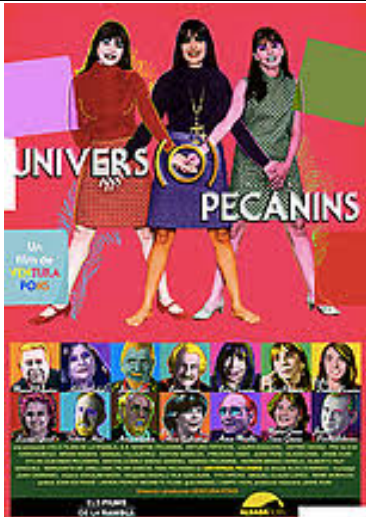
Montage : Marc Farreras

Musique : Joaquim Badia

Production : Els Films de la Rambla

Interprètes : Sián Philips, Clarie Bloom,
Josep Maria Pou, Joan Carreras, Eulàlia
Ballart, Jose Carmona, Vicky Peña, Sergi
Vallès, Mercè Pons, Minnie Marx, Rachel
Lascar, Marta Angelat, Carme Sansa, Karme
Málaga, Jose Sospedra, Daniel Medrán, Joan
Fibla, Hèctor Vidales, Berta Castañé, Artur
Trias, Marta Carbonell,, Timothy Cordukes,
Mathieu Duret, Aleix Meillé, David Bocian,

	<p>Victor Espejo, Ernest Serrahima I Joan Pera, Allan Corduner</p> <p>Festival : en compétition au Montreal World Film Festival (2018)</p> <p>Résumé⁴⁸</p>
--	---

	<p>Titre : <i>Univers(o) Pecanins, Las Hermanas Pecanins</i></p> <p>Réalisation : Ventura Pons</p> <p>Scénario : Anabel Campo Vidal</p> <p>Production : Ventura Pons</p> <p>Directeur de production : Mercè Carreo</p> <p>Directeur de la photographie : Andalu Vil-San-Juan / Tito Arcas/ René Morales</p> <p>Montage : Juan Carlos Carrano</p> <p>Musique : Joaquim Badia/ Betsy Pecanins/ Astrid Hadad</p> <p>Production : Els Films de la Rambla, S.A.</p> <p>Interprètes Principaux : Arturo Ripstein, Astrid Hadad, Brian Nissen, Antoni Miralda, Joan Pere Viladecans, Walter Doehner, Matías Gómez-Sáenz Pecanins, Hernán Bravo Varela, Margarita De Orellana, Yani Pecanins</p> <p>Résumé⁴⁹</p>
--	---

⁴⁸ Ventura Pons, « *Miss Dali. Sinopsis* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/miss-dali>, [page consultée le 17/08/2018].

⁴⁹ Ventura Pons, « *Univers(o) Pecanins. Sinopsis* », [en ligne], URL : <https://www.venturapons-elsfilmsdelarambla.com/universo-pecanins>, [page consultée le 12/02/2019].

TABLE DES ILLUSTRATIONS¹

Figure 1. Ventura Pons, <i>Food of love</i> , 2011, 34 min 12 s.	125
Figure 2. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 01 min 09 s.	126
Figure 3. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 05 min 42s.	127
Figure 4. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 05 min 43 s.	127
Figure 5. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 05 min 44 s.	127
Figure 6. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 05 min 45 s.	127
Figure 7. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 01 h 22 min 20 s.	128
Figure 8. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2011, 51 min 13 s.	129
Figure 9. Una vista del parque de Collserola. Joan Manuel Baliellas, « Una vista del parque de Collserola » 2009, El Mundo.	129
Figure 10. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 08 min 7 s.	130
Figure 11. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 08 min, 27 min 52 s.	130
Figure 12. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 01 min 13 s.	147
Figure 13. Ventura Pons, <i>Actrius</i> , 1996, 17 s.	148
Figure 14. Ventura Pons, <i>Actrius</i> , 1996, 56s.	150
Figure 15. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 01 h 05 min 37 s.	151
Figure 16. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 46 min 58 s.	152
Figure 17. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 39 s.	153
Figure 18. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 44 s.	153
Figure 19. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999,	154
Figure 20. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999,	154
Figure 21. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999,	154
Figure 22. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999,	154
Figure 23. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 21 s.	155
Figure 24. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 25 s.	156
Figure 25. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 14 min 17 s.	159
Figure 26. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 14 min 17 s.	159
Figure 27. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 15 min 28 s.	160
Figure 28. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 15 min 31 s.	161
Figure 29. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 15 min 31 s.	162
Figure 30. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 06 min 03 s.	163
Figure 31. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 06 min 04 s.	164
Figure 32. Ventura Pons, <i>Actrius</i> , 1996, 01 min 18 s.	166
Figure 33. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1991, 34 min 45 s.	169
Figure 34. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 36 min 10 s.	170
Figure 35. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 35 min 59 s.	170
Figure 36. Ventura Pons, <i>Animals ferits</i> , 2005, 24 min 05 s.	173
Figure 37. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 05 min 37 s.	174
Figure 38. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 01h 07 min 21 s.	177
Figure 39. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 24 min 15 s.	178
Figure 40. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 24 min 22 s.	179
Figure 41. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 30 min 40 s.	181
Figure 42. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 30 min 41 s.	181
Figure 43. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 05 min 37 s.	182
Figure 44. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 01 min 27 s.	188

¹ Source des photogrammes des films de Ventura Pons : Els films de la rambla

Figure 45. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 01 h 10 min 57 s.	188
Figure 46. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 33 min 31 s.	189
Figure 47. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 33 min 33 s.	191
Figure 48. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 34 min 53 s.	192
Figure 49. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 28 s.	194
Figure 50. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 37 s.	194
Figure 51. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1994, 01 h 26 min 54 s.	197
Figure 52. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1994, 01 h 02 min 39 s.	199
Figure 53. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1994, 01 h 05 min 22 s.	200
Figure 54. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 07 min 40 s.	201
Figure 55. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 08 min 11 s.	202
Figure 56. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 40 min 30 s.	209
Figure 57. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 20 min 05 s.	210
Figure 58. Ventura Pons, <i>La Rossa del bar</i> , 1986, 54 min 12 s.	214
Figure 59. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermíent</i> , 1978, 53 min.	215
Figure 60. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia!</i> , 2015, 37 min 09 s.	232
Figure 61. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia!</i> , 2015, 57 min 42 s.	233
Figure 62. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia!</i> , 2015, 01 h 08 min 08 s.	234
Figure 63. Samuel Fuller, <i>Fixed Bayonets!</i> , 1951.	235
Figure 64. Mario Caiano, <i>7 pistole per un massacro</i> , 1967.	235
Figure 65. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 04 min 11 s.	236
Figure 66. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2010, 52 s.	241
Figure 67. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2010, 51 min 30 s.	242
Figure 68. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2010, 01h 28 min 22 s.	243
Figure 69. Sandro Boticelli, <i>Le Printemps</i> , 1478-1482, Galerie des offices, Florence, tempera, 203 × 314 cm.	243
Figure 70. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 01 h 31 min 26 s.	245
Figure 71. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia!</i> , 2015, 05 min 46 s.	246
Figure 72. Ventura Pons, <i>Oh quina joia !</i> , 2015, 03 min 15 s.	250
Figure 73. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 01h 22 min 03 s.	251
Figure 74. Ventura Pons, <i>El Gran gato</i> , 2002, 19 min 01 s.	253
Figure 75. Ventura Pons, <i>Ignasi M.</i> , 2013, 34 min 34 s.	254
Figure 76. Ventura Pons, <i>Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)</i> , 2015, 01 h 15 min 30 s.	255
Figure 77. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 11 min 05 s.	264
Figure 78. Francisco Goya, <i>Saturne dévorant son fils</i> , 1819-1823, Museo du Prado, Madrid, 146 × 83 cm.	264
Figure 79. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2010, 53 min 22 s.	266
Figure 80. Ventura Pons, <i>Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona)</i> , 2015.	267
Figure 81. Léonard de Vinci, <i>La Cène</i> , 1495-1498, Église Santa Maria delle Grazie, Milan, 460 × 880 cm.	267
Figure 82. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 04 min 11 s.	271
Figure 83. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 01h 25 min 45 s.	272
Figure 84. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 01 h 29 min 51 s.	274
Figure 85. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 06 min 59 s.	275
Figure 86. Woody Allen, <i>Annie Hall</i> , 1977.	276
Figure 87. Woody Allen, <i>Annie Hall</i> , 1977.	277
Figure 88. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 01 h 05 min 17 s.	278
Figure 89. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 01h 22 min 3 s.	279
Figure 90. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 01 min 43 s.	280

Figure 91. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 49 s.	280
Figure 92. Woody Allen, <i>Annie Hall</i> , 1977.	281
Figure 93. Merian Caldwell Cooper, Ernest Beaumont Schoedsack, <i>King Kong</i> , 1933.	283
Figure 94. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 45 min 03 s.	283
Figure 95. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 01h 22 min 13 s.	284
Figure 96. Rouben Mamoulian, <i>La Reine Christine</i> , 1933.	284
Figure 97. Charlie Chaplin, <i>Les Temps modernes</i> , 1936.	286
Figure 98. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 29 min 09 s.	286
Figure 99. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 29 min 9 s.	287
Figure 100. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 29 min 10 s.	287
Figure 101. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2011, 57 min 07 s.	288
Figure 102. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2011, 57 min 29 s.	288
Figure 103. Générique final Merry Melodies-Looney Tunes.	289
Figure 104. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 01 h 31 min 39 s.	290
Figure 105. Osvaldo Cavandoli, <i>La Linea</i> , 1977.	291
Figure 106. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 10 min 35 s.	291
Figure 107. Ventura Pons, <i>Ignasi M.</i> , 2014, 54 min 14 s.	293
Figure 108. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 01 h 29 min 16 s.	294
Figure 109. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 41 min 02 s.	305
Figure 110. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2010, 12 min 09 s.	306
Figure 111. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 36 min 23 s.	310
Figure 112. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 49 min.	312
Figure 113. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 57 min 22 s.	313
Figure 114. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 17 min 18 s.	315
Figure 115. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 01h 05min 22 s.	316
Figure 116. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 05 min 18 s.	318
Figure 117. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 34 min 15 s.	320
Figure 118. Ventura Pons, <i>Morir (o no)</i> , 1999, 1 h 5 min 19 s.	322
Figure 119. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermitent</i> , 1978, 01 h 14 min 21 s.	323
Figure 120. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 29 min 08 s.	324
Figure 121. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 34 min 20 s.	332
Figure 122. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 26 min 02 s.	336
Figure 123. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 1999, 17 min 30 s.	337
Figure 124. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2006, 15 min 58 s.	340
Figure 125. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2006, 16 min 08 s.	342
Figure 126. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2006, 16 min 08 s.	343
Figure 127. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2006, 16 min 23 s.	344
Figure 128. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2011, 1 h 06 min 9 s.	345
Figure 129. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2011, 01 h 10 min 23 s.	347
Figure 130. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2011, 33 min 22 s.	348
Figure 131. Ventura Pons, <i>Food of love</i> , 2001, 23 min 11 s.	349
Figure 132. Ventura Pons, <i>El Perquè de tot plegat</i> , 1990, 31 min 03 s.	350
Figure 133. Ventura Pons, <i>La Rossa del bar</i> , 1986, 40 min 50 s.	352
Figure 134. Ventura Pons, <i>La Rossa del bar</i> , 1986, 40 min 55 s.	353
Figure 135. Ventura Pons, <i>La Rossa del bar</i> , 1986, 41 min 45 s.	354
Figure 136. Ventura Pons, <i>La Rossa del bar</i> , 1986, 42 min 51 s.	355
Figure 137. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 30 min 23 s.	358
Figure 138. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 30 min 30 s.	359
Figure 139. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 34 min 53 s.	361
Figure 140. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 35 min 05 s.	362

Figure 141. Ventura Pons, <i>Animal ferits</i> , 2005, 24 min 44 s.....	363
Figure 142. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 01h 04 min 21 s.....	365
Figure 143. Ventura Pons, <i>La Rossa del bar</i> , 42 min 51 s.....	366
Figure 144. Ventura Pons, <i>Animal ferits</i> , 2005, 01 h 04 min 23 s.....	367
Figure 145. Ventura Pons, <i>Amic / amat</i> , 01 min 39 s.....	368
Figure 146. Ventura Pons, <i>Amic / amat</i> , 01 min 45 s.....	369
Figure 147. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 24 min 32 s.....	370
Figure 148. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2010, 39 min 46 s.....	372
Figure 149. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2001, 51 min 30 s.....	373
Figure 150. Ventura Pons, <i>Mil cretins</i> , 2001, 25 min 18 s.....	375
Figure 151. Ventura Pons, <i>La Vida abismal</i> , 2006, 02 min 44 s.....	378
Figure 152 Ventura Pons, <i>La Vida abismal</i> , 2006, 01 h 22 min 35 s.....	379
Figure 153. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 33 min 53 s.....	380
Figure 154. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1998, 45 min 45 s.....	381
Figure 155. Ventura Pons, <i>Forasters</i> , 1998, 45 min 10 s.....	383
Figure 156 Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 38 min 10 s.....	384
Figure 157. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2008, 38 min 19 s.....	385
Figure 158. Edvar Munch, <i>Le Cri</i> , 1893, Tempera et pastel (91 x 73, 5 cm), Galerie nationale d'Olso.....	386
Figure 159. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2008, 03 min 41 s.....	391
Figure 160. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2008, 59 min 03 s.....	394
Figure 161 Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2008, 59 min 11 s.....	394
Figure 162. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2008.....	401
Figure 163. Ventura Pons, <i>Ignasi M.</i> , 2013, (15 min 12 s).....	403
Figure 164 Ventura Pons, <i>Ignasi M.</i> , 2013, (03 min 30 s).....	403
Figure 165. Ventura Pons, <i>Ignasi M.</i> , 2013, (01 h 16 min 21 s).....	405
Figure 166. Ventura Pons, <i>Ignasi M.</i> , 2013, (30 min 28 s).....	407
Figure 167. Ventura Pons, <i>El Vicari d'Olot</i> , 1981, 10 min 21 s.....	415
Figure 168. Ventura Pons, <i>El Vicari d'Olot</i> , 1981, 05 min 11 s.....	423
Figure 169 Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 20 min 11 s.....	425
Figure 170. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 21 min 50 s.....	426
Figure 171. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 22 min 18 s.....	427
Figure 172. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 25 min 26 s.....	428
Figure 173. Ventura Pons, <i>Sabates grosses</i> , 2016, 01 h 12 min 43 s.....	429
Figure 174. Ventura Pons, <i>Sabates grosses</i> , 2016, 01 h 12 min 50 s.....	430
Figure 175. Ventura Pons, <i>El Virus de la por</i> , 2015, 41 min 28 s.....	435
Figure 176. Ventura Pons, <i>El Virus de la por</i> , 2015, 01 h 10 min 50 s.....	435
Figure 177. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermitent</i> , 1978, 12 min 43 s.....	438
Figure 178 Pablo Ruiz Picasso, <i>Guernica</i> , 1937, Museo nacional centro de arte reina Sofia, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm.....	438
Figure 179. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermitent</i> , 1978, 29 min 09 s.....	440
Figure 180. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermitent</i> , 1978, 29 min 09 s.....	442
Figure 181. Ventura Pons, <i>Oh, quina joia !</i> , 2015, 01 h 14 min 42 s.....	443
Figure 182. Ventura Pons, <i>El Vicari d'Olot</i> , 1981, 45 min 37 s.....	450
Figure 183. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 05 min 11 s.....	452
Figure 184. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 05 min 12 s.....	452
Figure 185. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 06 min 14 s.....	454
Figure 186. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 06 min 15 s.....	454
Figure 187 Ventura Pons, <i>El Vicari d'Olot</i> , 1981, 51 min 48 s.....	458
Figure 188. Ventura Pons, <i>Sabates grosses</i> , 2016, 19 min 26 s.....	461

Figure 189. Ventura Pons, <i>Sabates grosses</i> , 2016, 1 h 23 min 37 s.	462
Figure 190. Ventura Pons, <i>Sabates grosses</i> , 2016, 1 h 38 min 23 s.	465
Figure 191. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 01 h 27 min 30 s.	466
Figure 192. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 20 min 23 s.	473
Figure 193. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 20 min 24 s.	473
Figure 194. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 52 min 42 s.	474
Figure 195. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 01 h 12 min 02 s.	475
Figure 196. Ventura Pons, <i>Barcelona (un mapa)</i> , 2007, 01 h 12 min 05 s.	475
Figure 197. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermitent</i> , 1978, 01 h 08 min 51 s.	477
Figure 198. Ventura Pons, <i>Ocaña, retrat intermitent</i> , 1978, 03 min 28 s.	480
Figure 199. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 08 min 32 s.	490
Figure 200. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 09 min 51 s.	491
Figure 201. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 09 min 52 s.	491
Figure 202. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 09 min 53 s.	492
Figure 203. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01 h 14 min 01 s.	495
Figure 204. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01 h 15 min 33 s.	496
Figure 205. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01 h 20 min 53 s.	498
Figure 206. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 54 min 34 s.	501
Figure 207. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 32 min 40 s.	506
Figure 208. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 32 min 45 s.	506
Figure 209. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 02 h 11 min 01 s.	507
Figure 210. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 02 h 29 min 40 s.	508
Figure 211. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 02 h 39 min 36 s.	509
Figure 212. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 32 min 35 s.	513
Figure 213. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 43 min 23 s.	514
Figure 214. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2016, 01h 30 min 37 s.	515
Figure 215. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 20 min 35 s.	521
Figure 216. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 20 min 42 s.	521
Figure 217. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01 h 01 min 42 s.	522
Figure 218. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 01 h 08 min 48 s.	525
Figure 219. Ventura Pons, <i>Oh quina joia !</i> , 54 s.	533
Figure 220. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 41 min 23 s.	535
Figure 221. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 44 min 08 s.	537
Figure 222. Ventura Pons, <i>A la deriva</i> , 2006, 01h 05 min 56 s.	539
Figure 223. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01h 23 min 34 s.	543
Figure 224. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01h 24 min 12 s.	544
Figure 225. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01h 24 min 13 s.	544
Figure 226. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01h 24 min 16 s.	546
Figure 227. Ventura Pons, <i>Carícies</i> , 1997, 01h 24 min 18 s.	549
Figure 228. Ventura Pons, <i>Univers(o) Pecanins</i> , 2018.	552
Figure 229. Ventura Pons, <i>Miss Dalí</i> , 2017, 01h 45 min 28 s.	553
Figure 230. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 16 min 51 s.	555
Figure 231. Ventura Pons, <i>Anita no perd el tren</i> , 2000, 17 min 58 s.	555
Figure 232. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 27 min 44 s.	558
Figure 233. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 09 min 43 s.	560
Figure 234. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 09 min 43 s.	561
Figure 235. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 11 min 41 s.	565
Figure 236. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 17 min 22 s.	567
Figure 237. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 17 min 40 s.	568
Figure 238. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 43 min 28 s.	570

Figure 239. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 47 min 35 s.	571
Figure 240. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 48 min 32 s.	572
Figure 241. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 50 min 29 s.	573
Figure 242. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 56 min 02 s.	574
Figure 243 Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 57 min 24 s.	575
Figure 244. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 59 min 04 s.	578
Figure 245. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 01 min 08 s.	579
Figure 246. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 08 min 40 s.	582
Figure 247. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 10 min 36 s.	584
Figure 248. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 12 min 36 s.	585
Figure 249 Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 21 min 54 s.	590
Figure 250. Ventura Pons, <i>Amor idiota</i> , 2004, 01 h 22 min 38 s.	590

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PARTIE 1 : UNE EXPERIENCE INTIME THÉÂTRALE	25
Chapitre 1 : L'émergence d'une vocation.....	25
I. D'une vie étriquée.....	26
II. ... aux années de formation en autodidacte	29
III. Les premières empreintes laissées dans le milieu artistique	33
Chapitre 2 : Le passage à la création artistique.....	39
I. Du metteur en scène.....	39
II. ... à la réalisation multiple.....	55
III. ... jusqu'à l'envolée cinématographique	66
PARTIE 2 : DE L'INTIMITÉ DE LA THÉÂTRALITÉ.....	83
Prélude	83
I. Débordement de la notion de théâtralité	83
II. La théâtralité : une notion intermédiaire	90
III. La théâtralité ponssienne : une pratique intermédiaire.....	97
Chapitre 1 : Une pratique protéiforme de l'adaptation	107
I. D'une vision kaléidoscopique des genres littéraires.....	108
II. ... à une redéfinition des frontières.....	112
III. ... jusqu'aux entrailles du texte	118
Chapitre 2 : La double articulation du référent cinématographique	131
I. Rapports : histoire, récit, narration au cinéma	133
II. Une écriture générique multiple.....	138
III. Une modalité narrative complexe	141
Chapitre 3 : Une configuration réflexive	219
I. Réflexivité cinématographique	221
II. Réflexivité filmique	256
PARTIE 3 : DE LA THÉÂTRALITÉ DE L'INTIMITÉ.....	297
Prélude	297
I. Dans les entrailles de l'intimité.....	297
II. Un corps ponssien sous l'angle du rhizome.....	300
III. Les trois déclinaisons.....	301
Chapitre 1 : Le corps en métamorphose	303
I. Une matière perméable	304
II. Une matière sensorielle en constante productivité.....	326
III. Une matière organique en gestation permanente	379

IV. Une matière tourmentée.....	383
Chapitre 2 : Un corps à soi.....	411
I. Conditionnement du soi par des instruments de contrôle	412
II. Effritement du conditionnement de l'enveloppe corporelle	443
III. Le réagencement de soi sous l'angle de la pluralité	467
Chapitre 3 : Du corps relationnel.....	485
I. Une remise en question de la construction figée de l'amour	487
II. De l'incommunication à la solitude dévorante	529
III. Une redéfinition des relations amoureuses	540
CONCLUSION.....	593
FILMOGRAPHIE.....	605
BIBLIOGRAPHIE.....	607
I. Bibliographie autour de la filmographie de Ventura Pons.....	607
II. Bibliographie générale.....	617
ANNEXES.....	659
I. Interview du 21 juillet 2016.....	659
II. Fiches détaillées.....	669
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	741
TABLE DES MATIÈRES.....	747
INDEX DES NOMS PROPRES.....	749
INDEX DES FILMS.....	757

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abraham Karl, 348, 359
Abril Albert, 12
Adorno Theodor, 206
Agelat Josep Maria, 49
Aguilar Anna Mari, 42, 48
Alberti Leon Battista, 104
Alcalde Carme, 33
Allen Woody, 75, 212, 276, 277, 279, 281, 666, 667, 668
Almendros Maria Matilde, 53, 679
Almendros Néstor, 69
Almodóvar Pedro, 19, 229, 230, 611
Alphonse VI, 292
Álvaro Francisco, 54
Anderson Lindsay, 29, 30, 31
Aranda Vicente, 8, 11
Arendt Hannah, 298, 299
Aristote, 107, 131, 134, 136, 260, 264, 486, 487, 518, 537, 541, 547, 548, 587
Arnal Rafael, 3, 6, 64, 688
Arroyo Eduardo, 338
Arthur Rimbaud, 25, 467, 640
Astruc Alexandre, 70, 99, 133
Aubert Jean-Paul, 1, 33, 282, 651
Aumont Jacques, 104, 105, 137, 183

B

Bachelard Gaston, 343, 344, 391
Bacon Francis, 105, 173, 183, 301, 472, 623
Bakhtine Mikhaïl, 93
Barba Eugenio, 40
Barbero Joan, 66, 690, 691, 693
Baroni Raphaël, 132
Barthes Roland, 83, 93, 103, 136, 158, 351, 360, 576
Bartolomé Cecilia, 11
Bataille George, 581, 585
Batista i Roca, 29
Baudelaire Charles, 298
Baudry Patrick, 355
Baulenas Lluís-Anton, 77, 110, 118, 119, 124, 285, 662, 705, 706, 712, 723
Bazin André, 70, 85, 99, 104, 107, 112, 251, 255
Beaumont Schoedsack Ernest, 282, 283
Belbel Sergi, 17, 35, 36, 68, 73, 74, 75, 77,

108, 109, 113, 117, 120, 121, 122, 190, 204, 208, 270, 469, 482, 532, 616, 628, 657, 662, 698, 703, 721
Bellmunt Francisco, 5
Bénaben Michel, 346
Benet Josep Maria, 17, 69, 71, 72, 74, 108, 113, 118, 120, 121, 122, 190, 204, 616, 661, 663, 696, 697, 698, 700, 702
Benjamin Walter, 238, 239, 638
Bentata Hervé, 329
Beolco Angelo, 39, 46, 672, 675
Bergman Ingmar, 25, 32, 51, 56, 661
Bernanos Georges, 99
Berthlelot Francis, 217
Berzosa Camacho Alberto, 16, 57, 58, 403, 478
Betriu Francesc, 13
Bettelheim Bruno, 434
Bishop Kevin, 231, 709
Bizarro Pau, 50
Boenisch Peter, 92
Bolter Jay David, 91, 96, 98, 219
Bordwell David, 146
Boticelli Sandro, 242, 243
Bou Núria, 121, 153, 292
Bourdieu Pierre, 13, 538, 539, 540
Bourgeon Dominique, 398, 399
Boyer Henri, 10
Bracco Diane, 597
Brady Jennifer, 18, 499
Bravo Varela Hernán, 552, 739
Brecht Berthold, 84, 86, 206, 269
Brémard Bérénice, 19, 229, 230
Bresson Robert, 99, 107, 131
Bruquetas Mercè, 52, 613, 673, 674, 675, 676, 678
Bulló Fanny, 249, 681
Buñuel Luis, 325, 514, 515, 516, 517, 634, 649
Busquets i Oliu Blanca, 206, 656
Butler Judith, 430, 445, 446, 447, 448, 478, 621, 646

C

Cadec Kelly, 518, 519
Cadena Jordi, 11
Caiano Mario, 234, 235
Calderón de la Barca Pedro, 576
Caldwell Cooper Merian, 282, 283

Camilo, 57, 62, 479, 685, 692, 695, 706
 Camilo Michel, 71
 Camino Jaime, 12
 Campo Vidal Anabel, 14, 26, 27, 28, 29,
 30, 33, 37, 44, 45, 55, 65, 67, 69, 70, 72,
 74, 76, 109, 114, 115, 117, 118, 119,
 139, 153, 195, 196, 198, 206, 211, 227,
 228, 229, 230, 231, 246, 259, 273, 276,
 604, 739
 Campo Vidal Manuel, 233
 Caparrós Lera José María, 6, 14
 Capellà Toni, 71, 682
 Capmany Maria Aurèlia, 33, 35, 37, 40,
 671, 686
 Capri Joan, 51, 677
 Cases Carles, 18, 205, 206, 207, 692, 693,
 695, 696, 697, 699, 701, 703, 706, 707,
 709, 712, 714, 715, 717, 719, 720, 721,
 722, 723, 725
 Casetti Francesco, 137, 144
 Castellet Josep Maria, 80, 139
 Cavandoli Osvaldo, 290, 291
 Chaplin Charlie, 285, 286
 Château Dominique, 137
 Chatelain Robin, 514
 Chávarri, 71
 Chemana Roland, 378
 Chion Michel, 145, 146, 207
 Cinta Maria, 50, 677
 Clément Maurice, 271
 Codina i Olivé Josep Anton, 40
 Codina Josep Antón, 71
 Colli Julio, 11
 Colomb Christophe, 216
 Coma Àngel, 14, 292, 457
 Coma Roger, 229, 230, 699, 704, 706, 709,
 724
 Comadira Narcís, 44
 Comolli Jean-Louis, 32
 Compagnon Antoine, 25, 260
 Companys Lluís, 57
 Condel Raul, 64
 Conejero Laura, 230, 699
 Corduner Allan, 231, 739
 Coronado i Olivé José, 227, 706, 715
 Corrons Fabrice, 35, 36, 74, 270
 Crawford Cyril, 225
 Crocq Louis, 388, 392, 489, 644
 Cullum Billy, 600
 Cunillé Lluïsa, 74

D

Dalí Anna Maria, 505, 512, 516
 Dalí Gala, 507, 514, 553
 Dalí Salvador, 81, 140, 273, 325, 505, 507,
 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 553,
 554, 622, 629, 630, 641
 Daney Serge, 539
 Darwin Charles, 327
 Dauder Jordi, 230, 699, 706, 713
 De Beauvoir Simone, 301, 308
 De Certeau, 396
 De Cossío Castellet i Díaz Josep Maria, 80
 De la Boétie Étienne, 556
 De la Fontaine Jean, 334
 De Latour Antoine, 441, 576, 621
 De Montaigne Michel, 416, 548, 556
 De Moura Beatriz, 268
 De Palma Rossy, 229
 De Pedrolo Manuel, 44, 676, 677
 De Quinto José María, 37
 De Saint Exupéry Antoine, 314
 De Saussure Ferdinand, 103
 De Serceau Michel, 99
 De Spinoza Benedictus, 485, 563, 623
 Debord Guy, 540
 Del Mar Bonet i Verdaguer Maria, 40, 71,
 72
 Del Nieto María Pilar, 17
 Del Pilar Regidor Nieto María, 120, 121,
 122, 185, 190, 203, 204, 208
 Del Valle-Inclán Ramón, 470
 Deleuze Gilles, 85, 86, 87, 88, 89, 105,
 157, 161, 173, 179, 183, 190, 192, 205,
 214, 301, 393, 426, 428, 431, 441, 472,
 485, 562, 563, 587, 592, 650
 Delgado María, 15, 16, 19, 609, 639
 Demoulin Laurent, 105
 Derome Léa, 432
 Diderot Denis, 86, 224
 Diffrient David Scott, 19
 Dolç Joan, 110
 Domènech Conxita, 16, 17, 18, 20, 69,
 116, 126, 196, 198, 236, 237, 257, 307,
 440, 499, 526, 527, 597, 610, 611
 Domènech Ferrés Catalina, 506
 Domènech i Montaner Lluís, 125
 Dubois Régis, 30
 Dyer Richard, 15, 16
 E
 Eco Umberto, 95, 223

Ehrenburg Scott, 18, 440
 Eisler Hans, 206
 Ellis Havelock, 343
 Erice Victor, 233
 Espert Núria, 227, 661, 697, 719, 720
 Espriu Salvador, 35, 44, 659
 Esteva Jacinto, 11
F
 Fàbregas Xavier, 42, 43, 47
 Falkner Sally, 18
 Farré Ricard, 249, 681, 728, 734, 735, 736
 Farrés Inquino Ignacio, 11
 Fawler Charles, 234
 Feixas Daniel, 249, 681
 Feliu Núria, 61, 268, 680, 681, 686, 689, 728, 734
 Ferdinand V d'Aragon, 532
 Fernández Christlieb Pablo, 129
 Fernández Josep Antón, 16
 Fernández Ramón, 59
 Féron Alain, 207, 208
 Ferrari José Naranjo, 78
 Févry Sébastien, 257
 Fierstein Harvey, 53, 54, 679
 Fletcher John, 29
 Flores Lola, 78
 Fœssel Michaël, 300
 Foguet Francesc, 35, 269, 640
 Formosa i Torres Feliu, 39
 Forn Josep Maria, 57, 684, 686
 Foucault Michel, 310, 412, 413, 415, 416, 418, 419, 420, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 436, 445, 459, 464, 498, 534, 644
 Fourest Georges, 337, 338
 Fouz-Hernández Santiago, 16, 476, 480, 481, 482, 483, 597
 Fraga Manuel, 47
 Fraile Teresa, 18
 Fraise Jean-Claude, 486
 Franco Francisco, 49, 139, 233
 François Ier, 345
 Freud Sigmund, 328, 330, 331, 333, 338, 340, 341, 343, 344, 346, 347, 349, 350, 357, 364, 365, 368, 369, 370, 376, 380, 386, 391, 420, 459, 493, 503, 525, 583, 586, 588
 Fried Michäel, 86
 Fuller Samuel, 234, 235

G

Gallén Enric, 42, 43, 44
 García Lorca Federico, 439, 512, 515, 517, 553
 García Sánchez, 71
 García-Abad García María Teresa, 16
 Gardies André, 85, 107, 143, 206, 207
 Garneau Michèle, 85, 86
 Gato Pérez El Gato, 2, 61, 77, 78, 79, 81, 139, 206, 247, 273, 292, 604, 605, 608, 687, 710, 727, 735
 Gaudí Antoni, 127
 Gaudreault André, 92, 132, 133, 143, 144, 145
 Gazalé Olivia, 309, 317, 417, 483, 485, 534, 566
 Genette Gérard, 93, 100, 101, 107, 112, 113, 132, 137, 141, 142, 147, 166, 184, 185, 202, 204, 257, 259, 260, 262, 270
 Georges David, 482
 Gerstenkorn Jacques, 105, 221, 222, 256
 Giddens Anthony, 299
 Gimeno Ugalde Esther, 59, 60, 217, 218
 Gimpera Teresa, 232, 233, 234, 255, 268, 612, 614, 734, 735
 Girard André, 453
 Giraudoux Jean, 20
 Godard Jean-Luc, 131, 132, 282, 628
 Goffman Erving, 398, 519, 520
 Gómez Diana, 249, 681, 733
 González Agustín, 230, 699
 González Antoni, El Pescaïlla, 78
 Goya Francisco, 264
 Grau Rebollo Jorge, 555, 556
 Green André, 328, 489
 Grimm frères, 263
 Grishakova Marina, 95
 Grusin Richard, 91, 96, 98, 219
 Gual i Queralt Adrià, 35, 37, 52, 268
 Guattari Félix, 393
 Gubern Román, 5, 12, 42
 Guérin Michel, 91
 Guillén Cuervo Cayetana, 285, 713
 Guinovart Josep, 45, 55, 673, 675
H
 Hampton Christopher, 48, 676
 Hausmann Santi, 249, 681
 Heidegger Martin, 468
 Heinich Nathalie, 535, 536
 Herman Luc, 142

Higgins Dick, 96
 Hill Craig, 234
 Hitchcock Alfred, 232
 Holmqvist Jytte, 19, 216
 Homar Lluís, 229
 Hutcheaon Linda, 102
 I
 Ibsen Henrick, 294
 Iglesias Miguel, 11
 Isabelle Ire de Castille, 532
 J
 Jadhav Usha, 600
 Jakobson Roman, 103
 Jauss Hans Robert, 103
 Jellicoe Ann, 41, 42, 43, 613, 673
 Jordà Joaquín, 11
 Jost François, 132, 143, 144, 145, 164,
 166, 171, 172, 176
 Journot Marie-Thérèse, 105, 222
 K
 Kael Pauline, 334
 Kattenbelt Chiel, 92, 101, 102, 646
 Kaufmann Jean-Claude, 451, 453
 Kazan Elia, 225
 Kerfa Sonia, 1, 19, 476
 Klapisch Cédric, 555
 Klein Mélanie, 329
 Korff-Sausse Simone, 328, 400, 401
 Krafft-Ebing Von, 369
 Kristeva Julia, 93, 94, 307, 308, 488, 489,
 494, 495, 502, 557
 L
 L'Ancien Pline, 326
 La Rocca Fabio, 212
 Laborda Mikel, 71
 Lacan Jacques, 88, 329, 386, 387, 422,
 499, 500, 525
 Lactans Maria, 488
 Laffay Albert, 104, 132, 143, 144, 206
 Lafleur Guillaume, 251
 Lane Cherry, 601
 Langshaw Austin John, 430, 444
 Larraz Emmanuel, 5, 63
 Lazaridès Alexandre, 84
 Lázaro Reboll Antonio, 18
 Le Breton David, 306, 311, 313, 314, 319,
 335, 372, 382, 397, 398, 471, 646
 Le Varguesse Emmanuel, 481
 Leavitt David, 76, 110, 124, 273, 663, 708
 Leem Christa, 50, 677
 Lema-Hincapié Andrés, 16, 17, 18, 20, 69,
 116, 126, 196, 198, 236, 237, 257, 307,
 440, 499, 526, 527, 597, 610, 611
 Lester Richard, 43
 Lewis Robert, 225
 Limoge Jean-Marc, 142, 143, 146, 221,
 222, 258
 Lizaran Anna, 227, 661, 686, 695, 696,
 697, 704, 721, 722
 Llach Lluís, 206
 Llopart Salvador, 109
 López Mònica, 65, 692
 López Sergi, 230, 699, 704
 Lucrecia, 465
 Lussault Michel, 396
 Lyotard Jean-François, 21
 M
 Maar Dora, 438
 Mac Luhan Marshall, 219, 220
 Mademoiselle Lambercier, 298
 Maeght Aimé, 338
 Maingueneau Dominique, 93, 261, 561,
 573, 581
 Majó Enric, 61, 679, 680, 681, 686, 687,
 689
 Mamoulian Rouben, 283, 284, 333
 Mankiewicz Joseph, 294
 Manuel Víctor, 71
 March Ausiàs, 465
 Marion Philippe, 92, 133
 Marot Clément, 345
 Martínez López María Isabel, 120, 121,
 451, 455, 494, 499, 542, 544, 549
 Martínez Marc, 75, 690, 692, 704, 705
 Martinez Torres Augusto, 4
 Martí-Olivella Jaume, 212
 Marty François, 380
 Marx Minnie, 600, 735, 736, 738
 Mathews Thomas, 580
 Mauss Marcel, 412, 437
 Mazette Lorenza, 30
 Mazoni, 249, 681, 727
 Mc Ewan Geraldine, 231
 Mc Kellar Margaret, 28
 Méliès Georges, 271
 Merino Acebes Azucena, 6
 Merleau-Ponty Maurice, 303, 471, 525,
 558
 Mérot Alain, 89
 Metz Christian, 105, 133, 138, 143, 144,

183, 184, 185, 190, 191, 196, 219
Miguet Batllori Joan, 13
Millán Santi, 228, 249, 285, 681, 713
Millet Ignasi, 80, 401, 402, 482, 731, 737
Mink Louis, 134
Mira Alberto, 14, 15, 404, 472, 476, 478
Miró Coromina Josep Maria, 109, 113
Miró Joan, 51
Miró Pilar, 62, 71
Modeet Becky, 601
Moix Anna, 268
Moix Terenci, 42, 673, 680
Molière Jean-Baptiste Poquelin, 223
Moll Biel, 47, 50, 675, 677
Monleón Joan, 51, 686, 689
Montllor Ovidi, 273
Monzó Quim, 68
Morell Jordi, 50, 676, 677
Moreno Amparo, 64, 228, 249, 613, 681,
689, 690, 691, 692, 693, 704, 728, 735,
736
Moron Pierre, 373, 374, 376
Mouren Yannick, 137, 184, 186, 187, 189,
190, 191, 200
Müller Jürgen, 91, 94
Munch Edvar, 385, 386
Murphy Robert Francis, 398
N
Nazario, 62, 479, 616, 685
Némoz Sophie, 556
Niangoran-Bouah Georges, 351
Nielsen Asta, 271
Nissen Brian, 552, 739
Noguez Dominique, 25, 640
Nourisson Didier, 319
Núñez Raúl, 63, 687
O
O'Brien Richard, 49
Ocaña José Pérez, 5, 15, 57, 62, 215, 273,
323, 437, 438, 439, 441, 478, 482, 616,
685
Oliver Joan (Pere Quart), 43, 44, 45, 46,
47, 52, 613, 628, 673, 674, 675
Orjollet Jean-François, 433, 434
Orlan Mac, 216
Ortega Paco, 465
Orton Joe, 52, 678
Osborne John, 29
Otero José María, 77

P

París Guillelm, 50
Pascual Itziar, 269
Pasqual Lluís, 35
Pavis Patrice, 222, 223
Pecanins Anna Maria, 68
Pecanins Betsy, 553, 739
Pecanins Yani, 552, 739
Pera Joan, 51, 602, 661, 673, 674, 675,
676, 682, 721, 722, 735, 736, 739
Pera Roger, 602, 612, 679
Pérez Pàmies Susanna, 17
Pérez Xavier, 121, 153
Perras Laurence, 432
Perrault Charles, 263
Perriam Chris, 18
Perron-Borelli Michèle, 330, 342, 344
Philippe VI, 599
Picasso Pablo, 438, 439
Pla Oriol, 249, 681, 728
Plasseraud Emmanuel, 88, 89, 251, 252
Pons Mercè, 226, 227, 229, 230, 661, 695,
697, 699, 704, 713, 724, 738
Pons Vilà María, 27
Portabella Pere, 11
Porte Michèl, 371
Postlewait Thomas, 84
Pous Enric, 50, 672, 677
Prat de la Riba Enric, 9, 10
Prats Rosa Maria, 33
Preciado Beatriz, 16
Propp Vladimir, 135
Proulx Serge, 518, 519
Proust Marcel, 502
Puig Germán, 233
Puigdemont Carles, 599, 600
Pujol Antón, 17
Pujol Jordi, 10
Puntí Jordi, 77, 117
Q
Quintana Àngel, 8, 13, 14, 17, 69, 597
R
Racine Jean, 270
Radetzky Maréchal Joseph, 244
Ráfols Mingo, 229
Rajewsky Irina, 93, 95, 96, 97, 220
Ramón Resina Joan, 17
Rancière Jacques, 97, 250
Raveneau Gilles, 323
Raynauld Isabelle, 242

Regàs Oriol, 80
 Regàs Rosa, 268, 734
 Regàs Xavier, 35
 Reisz Karel, 30, 31
 Renoir Jean, 55
 Rey André, 304
 Rhys Paul, 231, 709
 Ribas Antoni, 13
 Ricardou Jean, 93
 Rich Adrienne, 445
 Richardson Tony, 29, 30
 Ricoeur Paul, 205, 481, 482
 Riffaterre Michel, 93, 104
 Ripoll Sintes Blanca, 34
 Ripstein Arturo, 71, 739
 Rodoreda Mercè, 80, 139
 Rodríguez María Soledad, 13
 Rodríguez Silvio, 71
 Ronald Reuel Tolkien John, 433
 Roselló-Pòrcell Torneu, 35
 Rosset Clément, 557
 Rousseau Jean-Jacques, 298, 368
 Rousset Jean, 88
 Rubianes Pepe, 81, 139, 695
 Rubin Gay, 420
 Ruiz Pedro, 465, 735, 736
 Ruiz Raoul, 89, 619
 Russel Willy, 228
 Ryan Marie-Laure, 95
 Ryder Arnaud, 83
S
 Salvado Julio, 11
 Salvador Montserrat, 230, 699
 Salvat Ricard, 33, 35, 46
 Santamaría Núria, 269
 Santpere Josep, 50
 Santpere Mary, 44, 50, 51, 677, 686, 692
 Sardà Rosa Maria, 42, 226, 227, 228, 470, 661, 663, 671, 673, 686, 697, 706, 707, 719, 728, 734
 Sartre Jean-Paul, 467, 468, 469, 547, 565, 577, 588, 592
 Satorre Trinitat, 3, 6, 64, 688
 Schnitzler Arthur, 120
 Sechaud Évelyne, 356
 Seguin Jean-Claude, 1, 11, 1, 5, 6, 7, 13, 62, 64, 245, 564, 639, 640
 Sellas David, 109
 Selvas David, 73, 230, 699, 701, 702
 Semprún Jorge, 64
 Serceau Michel, 99, 107
 Serrano Julieta, 229, 230, 699, 726
 Setlock Mark, 601, 679
 Shakespeare William, 40, 271, 272, 643, 672
 Shelley Marie, 49
 Simmel Georg, 299, 527, 528
 Smith Paul Julian, 6, 14, 18, 596
 Socrate, 493
 Solers Llorenç, 13
 Sorola Juha, 600
 Souriau Étienne, 136, 261, 321, 650
 Stanislavski Constantin, 36, 225
 Stein Marieke, 298
 Steva Hernández Isabel, Colita, 2, 61, 80, 139, 215, 247, 248, 254, 255, 266, 267, 273, 533, 605, 608, 612, 733, 734
 Stevenson Juliet, 76, 231, 709
 Strauss Johann, 244
 Subra Olivier, 281, 282
 Sullivan Pierre, 339, 421
T
 Tatjer Marta, 268, 734
 Taylor Charles, 467
 Teixidor i Viladecàs Emili, 59
 Teixidor Jordi, 46, 674
 Terrassa Rodrigo, 599, 600
 Tesson Charles, 84, 143
 Thiéry Natacha, 287
 Thomas Naïm, 230, 699
 Thompson Kristin, 146
 Tisseron Serge, 299, 432
 Todó Paco, 44, 45, 55, 674
 Tomachevski Boris, 135
 Torras Meri, 1, 11, 1, 446, 651
 Torreiras Miritto, 109
 Torrent Ferran, 77, 110, 716
 Torrents Josep Maria, 50
 Torres Maruja, 268, 734
 Torres Nebrera Gregorio, 47, 55
 Toubiana Serge, 539
 Tramvia Oriol, 677, 724
 Trueba Fernando, 71, 230
 Truffaut François, 20, 69, 70, 282
 Tubau Iván, 9, 11, 12
 Tyler Ferguson Jesse, 601
U
 Ubersfeld Anne, 150, 223, 224, 231
V
 Vaig Li, 45

Vall Toni, 583
Vallet Yannick, 11, 151, 393, 560
Valls Carles, 52, 676, 678
Valtònc, 600
Van der Linde Carlos Germán, 17, 236,
237
Van Gorp Hendrik, 123
Vanoye Francis, 156, 261
Vásquez Montalbán Manuel, 216
Vasse Denis, 498, 500, 501
Verdaguer Antoni, 14
Verdaguer Toni, 60, 686
Vernet Marc, 137, 144, 190, 191
Vervaec Bart, 142
Vidal Catherine, 303
Vilà Carme, 22, 23
Vila Casas Joan, 52
Vilardell Grimau Teresa, 75, 227

Vilardell Teresa, 75, 227
Visconti Luchino, 31, 56, 661
Von Sternberg Josef, 357
W
Waters John, 334
Whale James, 233
White Mathew, 600
Willibald Gluck Christoph, 270
Wilmot Gary, 600
Wolf Iser, 103, 104
Wolf Werner, 96, 98, 220, 651
Y
Yinger John Milton, 41
Z
Zaharia Constantin, 264
Zatlin Phyllis, 19, 530
Zorilla José, 50

INDEX DES FILMS

7

7 pistole per un massacro (1967) Mario Caiano, 234, 235

A

À bout de souffle (1960) Jean-Luc Godard, 282

A Every Day i This Sporting (1963) Lindsay Anderson, 31

A la deriva (2009) Ventura Pons, 2, 4, 77, 110, 113, 119, 157, 206, 211, 215, 229, 292, 309, 310, 317, 365, 369, 383, 384, 385, 390, 391, 394, 397, 401, 424, 425, 426, 427, 428, 534, 535, 537, 539, 605, 723, 724

A letter to three wives (1949) Joseph Mankiewicz, 294

Actrius (1996) Ventura Pons, 2, 3, 17, 18, 69, 71, 74, 108, 113, 118, 141, 147, 148, 150, 165, 166, 206, 223, 225, 226, 228, 229, 235, 236, 237, 239, 240, 257, 259, 268, 530, 605, 611, 661, 662, 696, 698

All about Eva (1950) Joseph Mankiewicz, 294

Amic/Amat (1998) Ventura Pons, 2, 605, 662, 700, 702

Amor Idiota (2004) Ventura Pons, 2, 119, 124, 157, 285, 583, 605, 607, 615, 712, 714

Anem-nos-en Bàrbara (1977) Cecilia Bartolomé, 11

Animals ferits (2005) Ventura Pons, 2, 4, 77, 111, 117, 140, 141, 172, 173, 531, 605, 607, 714, 716

Anita no perd el tren (2000) Ventura Pons, 2, 15, 76, 110, 118, 119, 147, 174, 175, 176, 193, 194, 206, 217, 227, 228, 229, 251, 256, 264, 276, 277, 278, 279, 283, 284, 290, 291, 315, 330, 332, 336, 337, 387, 555, 605, 705

Annie Hall (1977) Woody Allen, 276, 277, 281

Any de Gràcia (2011) Ventura Pons, 2, 4, 61, 79, 140, 206, 216, 228, 248, 382, 605, 681, 727, 728

Aquesta nit o mai (1991) Ventura Pons, 2, 3, 4, 51, 65, 66, 81, 140, 206, 213, 228, 229, 292, 605, 691

B

Barcelona (un mapa) (2007) Ventura Pons, 2, 4, 15, 74, 77, 80, 109, 113, 206, 215, 228, 305, 317, 408, 466, 472, 473, 474, 475, 532, 605, 615, 718, 720

Blonde Vénus (1932) de Josef Von Sternberg, 357

C

Canet Rock (1975) Francesc Bellmunt, 5

Carícies (1997) Ventura Pons, 2, 4, 15, 18, 73, 74, 109, 117, 120, 121, 129, 141, 153, 155, 185, 188, 189, 191, 192, 202, 203, 206, 208, 209, 210, 213, 215, 227, 228, 229, 230, 309, 325, 333, 336, 356, 364, 380, 381, 450, 452, 454, 469, 470, 488, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 498, 501, 509, 519, 521, 522, 525, 529, 542, 543, 544, 545, 546, 549, 550, 604, 605, 607, 609, 662, 698, 700

Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona) (2015) Ventura Pons, 2, 61, 80, 215, 247, 254, 255, 266, 267, 605

Crits i murmuris (1972) Ingmar Bergman, 32

Crits sords (1984) Francesc Bellmunt, 64

D

Desperate living (1977) John Waters, 334

E

El Balditri de la costa (1968) Josep Maria Font Espina, 11

El Espiritu de la colmena (1973) Víctor Erice, 233

El Gran Gato (2002) Ventura Pons, 2, 79, 604, 605, 608, 710, 711

El Judes (1952) Ignacio Farrés Iquino, 11

El Perquè de tot plegat (1994) Ventura Pons, 2, 3, 4, 13, 17, 18, 66, 67, 110, 111, 114, 116, 117, 126, 127, 128, 139, 140, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 177, 178, 197, 198, 199, 200, 206, 207, 229, 317, 324, 345, 350, 356, 363, 605, 608, 610, 694

El Vicari 2 projet de Ventura Pons, 60

El Vicari d'Olot (1981) Ventura Pons, 2, 3, 4, 37, 51, 59, 61, 140, 216, 423, 456, 605, 686, 687

El Virus de la por (2015) Ventura Pons, 2,

80, 109, 389, 430, 435, 518, 605, 614, 732, 733

F

Female trouble (1974) John Waters, 334

Fixed Bayonets! (1951) Samuel Fuller, 234

Food of love (2001) Ventura Pons, 2, 4, 71, 76, 77, 110, 124, 125, 206, 229, 230, 273, 348, 349, 382, 528, 605, 607, 608, 663, 668, 708

Forasters (2008) Ventura Pons, 2, 4, 74, 77, 80, 109, 113, 206, 227, 259, 382, 383, 408, 531, 532, 605, 608, 662, 720, 721, 722

Frankenstein (1931) James Whale, 233

I

If ... (1968) Lindsay Anderson, 31

Ignasi M. (2013) Ventura Pons, 2, 4, 80, 139, 253, 254, 293, 401, 403, 405, 407, 482, 550, 597, 605, 730, 731

Informe sobre el FAGC (1979) Ventura Pons, 2, 3, 4, 16, 58, 68, 605, 681

Isadora (1968) Karel Reisz, 31

J

John Gabriel Borkman (1896) Henrick Ibsen, 294

K

King Kong (1933) Merian Caldwell, Cooper Ernest Beaumont Schoedsack, 282, 283

L

La Llarga agonia dels peixos fora del aigua (1970) Francesc Rovira Beleta, 11

La Nova Cançó (1975) Francesc Bellmunt, 5

La Plaza del diamante (1982) Francesc Betriu, 13

La Reine Christine (1933) Rouben Mamoulian, 283, 284, 333

La Rossa del bar (1986) Ventura Pons, 2, 3, 4, 52, 63, 77, 206, 213, 214, 216, 351, 352, 353, 354, 355, 366, 605, 687, 688

La Vida Abismal (2006) Ventura Pons, 2, 605, 716, 717

Laia (1971) Vicente Lluch, 11

Les 400 Coups (1959) François Truffaut, 282

Les Temps modernes (1936) Charlie Chaplin, 285, 286

Luces y sombras (1988) Jaime Camino, 12

M

Maria Rosa (1964) Armando Moreno, 11

Matador (1986) Pedro Almodóvar, 564

Mil cretins (2010) Ventura Pons, 2, 3, 4, 15, 17, 79, 111, 115, 116, 128, 129, 206, 229, 240, 241, 242, 243, 265, 266, 288, 306, 307, 345, 347, 348, 371, 372, 373, 374, 375, 382, 471, 605, 611, 725, 726

Miss Dalí (2017) Ventura Pons, 3, 4, 81, 140, 273, 324, 505, 506, 507, 508, 509, 512, 513, 514, 515, 553, 599, 600, 605, 614, 738, 739

MMB

Quadern de memòria (1996) Ventura Pons, 2, 3, 605

Momma Don't Allow (1956) Karel Reisz Tony Richardson, 30

Monika (1953) Ingmar Bergman, 282, 708

Morir (o no) (1999) Ventura Pons, 2, 4, 69, 74, 109, 117, 123, 130, 141, 151, 152, 153, 154, 201, 202, 203, 206, 211, 227, 229, 238, 311, 312, 313, 316, 319, 320, 322, 376, 466, 470, 605, 662, 703, 705

Mort a Venècia, Mort à Venise (1971) Luchino Visconti, 31

N

No desearás el vecino del quinto (1970) Ramón Fernández, 59

O

O Dreamland (1953) Lindsay Anderson, 30

O Lucky Man ! (1969) Lindsay Anderson, 31

Ocaña, retrat intermitent (1978) Ventura Pons, 2, 3, 4, 5, 16, 18, 19, 33, 52, 56, 62, 69, 71, 248, 323, 438, 440, 442, 476, 477, 480, 604, 605, 639, 667, 684, 685

Oh quina joia! (2016) Ventura Pons, 2, 605, 734, 735

P

Pa d'angel (1983) Francesc Bellmunt, 64

Pink flamingos (1972) John Waters, 334

Put a Misèria ! (1989) Ventura Pons, 2, 3, 6, 61, 110, 269, 605, 608, 688, 689

Q

Què t'hi jugues Mari Pili ? (1990) Ventura Pons, 2, 3, 66, 605, 690, 691

R

Rashômon (1950) Akira Kurosawa, 166

Rosita, please ! (1993) Ventura Pons, 2, 3,

140, 605, 667, 693, 694

S

Sabates grosses (2016) Ventura Pons, 2, 4, 140, 428, 429, 430, 459, 461, 462, 465, 605, 736, 737

Shake it, baby ! (2018) Ventura Pons, 600, 605

Sredni Vashtar (1981) Andrew Birkin, 211, 647

T

Todo sobre mi madre (1999) Pedro Almodóvar, 294, 564

Together (1953) Lorenza Mazette, 30

U

Un berenar a Ginebra (2012) Ventura Pons, 2, 139, 605, 730

Un chien andalou (1929) Luis Buñuel, 514, 515, 516

Un parell d'ous (1984) Francesc Bellmunt, 64

Univers(o) Pecanins (2018) Ventura Pons, 2, 3, 81, 139, 551, 552, 605, 739

Universal i faraona (2017) Ventura Pons, 3, 4, 605, 737

V

Verd madur (1960) Rafael Gil, 11