

Les rencontres du film d'art

24 – 27 janvier 2019 • 6^e édition



D'après Andy Goldsworthy



TRILOGIE MIRO

DE PERE PORTABELLA,

1969/1973.

Le cinéma de Pere Portabella

Amateur de films exigeants, toi que la standardisation - formelle comme narrative - du cinéma contemporain épuise, et qui, ne jurant que par la sacro-sainte originalité, ne trouve plus tant d'occasions de satisfaire ton inextinguible soif pour l'avant-garde, arrête-toi donc un peu ici, la découverte de Pere Portabella risque de combler ton appétit. Car si certains des films les plus remarquables du cinéaste datent des années 60 ou 70, la spécificité de son approche du médium cinématographique comme la grande audace de son travail demeurent aujourd'hui d'une extrême modernité.

Et toi, spectateur plus habitué aux formes conventionnelles, qui renâcle parfois à franchir la porte des musées, laisse-toi tenter, mû par le précieux trésor de ta curiosité... qui sait si, à ton tour, tu ne seras pas saisi par une illumination poétique de celles qui avaient frappé certains spectateurs de la Quinzaine des Réalistes à Cannes en 1971, lorsque, pensant découvrir un film de vampires avec Christophe Lee, ils tombèrent nez à nez avec cet étrange objet filmique non identifié qu'est Cuadecuc, vampir...

Disons-le, l'édition des œuvres complètes, en décembre 2013, de Pere Portabella est une double bénédiction : non seulement elle remet en lumière le travail d'un artiste dont la seule singularité mériterait que l'on extraie plus souvent son nom de la confidentialité où il subsiste, mais elle autorise surtout une immersion totale, complète, exhaustive, qui permet, le long d'une filmographie s'étendant sur plus de 40 ans, d'en appréhender idéalement les grandes lignes de force, les obsessions, et quelque part, la pérennité.

Pere Portabella est né en 1929, quelques années avant la guerre civile, dix ans précisément avant la prise de pouvoir de Francisco Franco. Pour de multiples raisons, son parcours est fortement lié à la situation sociale et politique de l'Espagne du milieu du XXe siècle, ce que son travail de cinéaste n'aura cessé de révéler.

Lors de ses études de chimie à Madrid, dans les années 50, Pere Portabella se lie avec les milieux artistes ou étudiants contestataires, et il devient dans un premier temps producteur, fondant en 1959 la société de production Films 59, qui continue encore aujourd'hui à produire ses œuvres. A une époque où le cinéma espagnol commence tout juste à découvrir qu'il peut exister en dehors du cadre étrié imposé par la censure

franquiste, Pere Portabella produit dans un premier temps deux films d'inspiration néo-réaliste, *Los Golfos* (*Les Voyous* - 1960) de Carlos Saura et *El Cochecito* (1960) de Marco Ferreri. Lors du Festival de Cannes 1960, Pere Portabella fait la rencontre de Luis Buñuel, qu'il convainc de revenir en Espagne : leur collaboration, *Viridiana*, n'obtint pas seulement la Palme d'Or à Cannes l'année suivante, elle déclencha dans son pays un scandale d'une rare envergure.

Confronté à la censure, échaudé par les compromissions constantes que réclamait son rôle de producteur, exposé au scandale ou mis en rage par la banalité esthétique ou la paresse intellectuelle des films alors produits en Espagne, Pere Portabella allait passer à la réalisation en 1966 avec *Ne comptez pas sur vos doigts*. Ce court métrage d'à peine une demi-heure, bien qu'ayant passé l'épreuve de la censure là où la plupart de ses films suivants seront réalisés dans la clandestinité la plus totale, fait à bien des égards office de manifeste "portabellien" : s'y affirment en effet un refus caractéristique des codes conventionnels du langage cinématographique, un goût affirmé pour la rupture (en tant que mode narratif, mais aussi, plus techniquement, dans un montage qui refuse l'usage habituel des "raccords"), une volonté constante de jouer avec les formes, les textures et les sonorités.

Pour Pere Portabella, le cinéma est un art jeune mais au potentiel de vieillissement rapide, dans la mesure où il s'approprie les questionnements séculaires qui ont déjà travaillé la plupart des autres formes artistiques, de la musique à la littérature, en passant par la peinture. Surtout, il lui semble qu'alors, le cinéma se complait dans la reproduction à l'infini des schémas narratifs classiques, hérités de l'Antiquité : situation initiale, événements perturbateurs, résolution des conflits... Or, s'il respecte infiniment le travail de John Huston, de Fritz Lang ou de Billy Wilder (les trois cinéastes "classiques" qu'il cite spontanément dans l'entretien proposé en supplément dans le coffret *Œuvres complètes* édité par Blaq Out), cela ne présente pour lui aucun intérêt de chercher à reproduire leur travail, de se placer paresseusement dans des sillages déjà mille fois arpentés. Son objectif est donc de proposer un cinéma alternatif, désolidarisé de ces formes conventionnelles mais néanmoins ancré dans son temps, dans la culture, sociale et politique, de son époque. En somme, un cinéma qui serait « réaliste dans ses résultats, mais pas dans ses procédés. »

De ses débuts jusqu'à ses dernières réalisations, Pere Portabella a également cherché à singulariser son langage cinématographique par sa perméabilité à d'autres formes artistiques, ce que les collaborations régulières avec le poète Joan Brossa ou le musicien Carles Santos traduisent remarquablement : d'une certaine manière, les travaux de Pere Portabella ne sont pas plus des films que des poèmes ou des symphonies, ils se situent quelque part au confluent des trois.

L'apport spécifique de Joan Brossa est intéressant, dans la mesure où celui-ci, de dix ans l'aîné de Pere Portabella, semble lui avoir servi, sinon de mentor, au moins de guide spirituel, ce que le film-hommage qu'il réalisera en 2003, cinq ans après la mort du poète, semble confirmer en partie. Brossa avait été un des membres incontournable du groupe *Dau al set*, l'un des principaux mouvements d'avant-garde dans la Catalogne d'après-guerre, aux inspirations surréalistes marquées. De là provient probablement en partie le recours régulier de Pere Portabella aux incongruités, aux grands écarts, aux provocations ou à la fantaisie : dans les premières minutes de *Ne comptez pas sur vos doigts*, une séquence en noir et blanc sur un homme sur le point de se doucher (avec une bande-son composée d'accords de pianos dissonants) est suivie d'une séquence en couleur où seules les mains des protagonistes sont filmées, tandis que des dialogues, invoquant des divinités grecques et non-audibles, s'inscrivent en toutes lettres à l'écran ; puis par une séquence sur une jeune femme sortant d'un lit tandis qu'une voix-off méta-filmique nous informe qu'il y a une erreur dans la scène à venir... Tout ceci, manifestement symbolique sans que les clés ne paraissent particulièrement évidentes, ne va pas sans évoquer les cadavres exquis ou les jeux de collusion linguistiques ou formels chers aux dadaïstes ou aux oulipiens.

Toutefois, et en particulier au cinéma, celui qui œuvre dans le registre poétique, symboliste ou abstrait, prend le risque de l'hermétisme, s'exposant ainsi au mécontentement ou à la rage des spectateurs déstabilisés ou laissés sur le carreau. Il convient de dire deux choses fondamentales sur ce sujet :

Premièrement, s'il ne nous viendrait pas l'idée d'affirmer que le travail de Pere Portabella est d'une limpidité confondante - c'est même souvent l'exact contraire - celui-ci semble toutefois constamment animé par une véritable réflexion esthétique, par une indéniable cohérence globale. Il ne s'agit pas là de dire que tout fait sens (en terme de signification), mais que tout contribue à l'inté-

grité, esthétique et poétique, du travail achevé. Pere Portabella aime à dire que l'esthétique et l'éthique sont interdépendantes, qu'il existe d'une certaine manière une idée poétique pour accompagner chaque position morale. Ce que ses films proposent, ce sont sa poésie et sa morale.

Il est utile de remarquer que plusieurs œuvres de Pere Portabella figurent dans la collection du MoMA (le Musée d'Art Moderne de New York), et que l'intégralité de son travail a fait l'objet d'une donation au fonds du MACBA (Musée d'Art Contemporain de Barcelone). De là à dire que ce cinéaste expérimental est davantage un cinéaste de musées que de salles, il n'y a qu'un pas... qu'il ne serait pas impossible de franchir. En effet, à l'instar de certaines œuvres d'art contemporain, certains travaux de Pere Portabella prennent leur «sens» - esthétique, politique, émotionnel... - dans le propos qui les accompagne : prenons l'exemple du film *Déménagement*, réalisé en 2008. Le film en lui-même, quoiqu'élégamment filmé et remarquablement cadré, ne me semble proposer «qu'un» déménagement, durant lequel des tableaux seraient soigneusement emballés, des meubles seraient transportés, un piano serait précautionneusement démonté... Mais lorsque l'on apprend que la maison où se tient ce déménagement et que les biens mis en carton sont ceux de Federico Garcia Lorca, poète assassiné par les fascistes en 1936 et dont le corps ne fut jamais retrouvé, la force symbolique des images, le vide et le silence qui les emplissent progressivement deviennent bouleversants.

Le deuxième point qu'il nous semble fondamental de préciser sur l'éventuel hermétisme qui se dégagerait des travaux de Pere Portabella est qu'il est en partie justifié, voire revendiqué. Le cinéaste ne semble pas véritablement considérer l'élitisme culturel comme un travers, mais comme un objectif. Ses références sont multiples, souvent obscures, d'origines très diverses, mais dans sa démarche de confrontation des masses à des formes non conventionnelles, elle semble participer à une sorte de processus éducatif, en faisant appel à la curiosité intellectuelle qui sommeille en chacun.



Dès lors, il ne faut pas se surprendre du registre dans lequel évoluent les films de Pere Portabella : cinéma anti-narratif, symbolisme cryptique, musique contemporaine dissonante, peinture moderne, poésie abstraite... on pourrait dire que c'est un cinéma qui se mérite, au sens où il exige du spectateur une vigilance intellectuelle, une ouverture d'esprit ou une forme de sensibilité que le cinéma conventionnel ne sollicite que trop rarement.

Une fois tout ceci accepté, on pense se surprendre - sinon à adhérer massivement, ce qu'il ne recherche pas spécialement d'ailleurs - à trouver extrêmement stimulant un travail qui ne recule devant aucune expérimentation, aucune audace, aucun pseudo-interdit. Il y aura évidemment, pour tout spectateur, une quantité non négligeable de «déchets» (c'est-à-dire d'idées qui lui resteront obscures, qui ne lui suggéreront rien de quelque ordre que ce soit) ; mais régulièrement, on pourra être saisi par l'impact formel d'une image «in-vue» (c'est-à-dire jamais vue jusqu'alors), par l'effet insolite d'une superposition sonore, ou par la puissance d'une idée.

Citons plusieurs exemples, qui valent ce qu'ils valent dans la mesure où ils demeurent éminemment subjectifs : dans *Cuadecuc* ou dans *Nocturno 29*, par exemple, plusieurs plans extrêmement contrastés (en véritable «noir et blanc», sans nuances de gris) nous ont véritablement interloqués, jusqu'à ce que Pere Portabella - dont on rappelle qu'il avait suivi des études de chimie - nous en révèle la nature insolite dans les suppléments du coffret...

Par ailleurs, l'irruption insolite du « générique de début » de *Pont de Varsovie* au bout de 23 minutes de film nous a rappelé l'émoi qu'avait suscitée pareille entreprise, à Cannes, en 2002 (soit plus de dix ans plus tard), dans le *Blissfully Yours* d'Apichatpong Weerathakul...

Mais on peut également citer l'idée assez vertigineuse - notamment sur la question de la « représentation » du son ou de l'image - à l'origine du court métrage *Play Back* : nous voyons un pianiste jouer un prélude de Chopin ; puis nous écoutons avec lui l'enregistrement de ce qu'il vient de jouer ; puis nous le voyons, en silence, écouter ce même enregistrement au casque...

Ce dernier exemple, mettant en scène son fidèle collaborateur et compositeur Carles Santos, nous permet d'évoquer l'importance de la musique, et notamment de la musique classique ou contemporaine, dans le cinéma de Pere Portabella. Dans l'article que Positif a consacré au *Silence avant Bach*, Floreal Peleato, paraphrasant Bach lui-même, décrit le film comme « un archipel de scènes cadencées par une gravitation musicale grâce à laquelle l'évolution indéterminée du thème

est compensée par une structure harmonique. » Refusant l'habituelle continuité dramatique, le film obéit ainsi à un montage « vertical », opposé à la linéarité « horizontale » traditionnelle, dont la « voûte » est par essence « musicale ». C'était, au mot près, ce que l'on aurait pu écrire de *Cuadecuc*, *vampir*, probablement le film le plus musical et le plus fascinant de Pere Portabella. Muet - mais incroyablement sonore -, le film semble obéir à une structure symphonique contemporaine, volontiers disharmonique à l'occasion, mais étonnamment fluide et forte en termes émotionnels. La plupart des films de Pere Portabella repose sur cette prépondérance du langage musical sur les dialogues, à ses yeux trop souvent bêtement « pédagogiques » dans le cinéma conventionnel : en réaction, les quelques dialogues figurant dans ses œuvres de fiction n'ont ainsi à peu près aucun rapport avec ce qui est montré ou ce que dit le film par ailleurs.

Car, et c'est bien l'essentiel, les films de Portabella sont - et c'est d'ailleurs au fil des années peut-être leur point commun le plus notable - avant tout des œuvres politiques, ce qui, curieusement, parvient toujours à ressortir, y compris dans ses films les plus difficiles d'accès. Nous avons dit, un peu plus tôt, que Pere Portabella était un enfant du franquisme, ce qui n'est pas tout à fait qu'une formule : durant sa jeunesse, passée dans une famille bourgeoise catholique conservatrice, son père entra en effet au service de Franco comme traducteur de presse. Son œuvre, de ses débuts en 1959 jusqu'à la mort du dictateur en 1975 - mais même au-delà - semble ainsi hantée par le spectre du franquisme, celui-là même qui aura survolé l'Espagne pendant des décennies.

Un film comme *Nocturno 29*, dans un premier temps extrêmement abstrait, trouve son existence même dans son rapport au franquisme : son titre fait écho aux vingt-neuf années passées par l'Espagne sous la dictature, mais progressivement, à travers des images a priori dénuées de liens les unes avec les autres, le film dresse avant tout le portrait d'une bourgeoisie oisive, adultère, désœuvrée, qui s'oublie dans des clubs, autour de tables de jeu, dans des grands salons luxueux ou sur des terrains de golf...

Au milieu du film, un homme regarde à la télévision un défilé militaire. Puis il s'arrache un œil.

On a parfois rattaché Pere Portabella à l'École de Barcelone, courant cinématographique né dans les années 60 et qui, ayant constaté l'impossibilité d'un cinéma de critique sociale sous la dictature franquiste, avait affirmé une véritable volonté de recherche formelle et poétique : « Ne pouvant faire du Victor Hugo, nous ferons du Mallarmé », selon le célèbre mot d'ordre de Joaquin Jorda.

Même si la plupart de ces cinéastes étaient d'une sensibilité de gauche, leurs films ne traduisaient que très rarement une véritable implication politique, et c'est probablement l'une des raisons pour lesquelles Portabella a toujours refusé d'y être assimilé, ne cachant d'ailleurs par une certaine méfiance vis-à-vis du mouvement. D'ailleurs, au début des années 70, alors que Franco commencent à faiblir et que les principes de l'École de Barcelone ont déjà été abandonnés par des cinéastes rentrés dans le rang, le propos de Portabella se radicalise, à travers un film comme *Umbracle* - qui œuvre cependant toujours dans un registre poétique - ou surtout *Le Dîner*, documentaire relativement conventionnel dans sa forme, mais dans lequel les discussions politiques - notamment autour de la question de la résistance à l'oppression - vont assez loin. Ces films, Pere Portabella les a réalisés dans la clandestinité, et leur distribution a reposé avant tout sur les bonnes volontés des réseaux militants ou activistes auxquels il était associé.

Son film le plus ambitieux, tant dans son ampleur que dans l'étendue des questions politiques qu'il soulève, il le réalisera après la mort de Franco en 1976 : *Rapport général sur quelques questions d'intérêt pour une projection publique* s'offre en effet comme une véritable radiographie de la société espagnole de la Transition dans laquelle Portabella, sans cacher ses propres engagements idéologiques, propose une réflexion originale et constructive sur les enjeux sociaux et politiques auxquels l'Espagne se confronte alors. Loin de ne faire qu'une œuvre militante, il y pousse ses obsessions éthiques comme esthétiques à leur point paroxysmique, mêlant la fiction et le documentaire, laissant libre cours à son goût de la digression ou à son sens de la transgression, questionnant ainsi toute forme de représentation (filmique ou politique) en achevant son film par l'image d'un rideau de théâtre qui tombe.

On aurait pu imaginer, à tort, que la virulence politique de Pere Portabella se serait adoucie après la disparition de Franco. Au contraire, son engagement se

concrétise, entre 1980 et 1988, par une élection en tant que député au Parlement de Catalogne puis par une participation à la rédaction de l'actuelle Constitution espagnole - période d'une dizaine d'années pendant laquelle il mettra son activité de cinéaste entre parenthèses, pour la reprendre ensuite, notamment, avec cette participation (P.H.N.) à un film collectif réalisé en opposition à la politique gouvernemental du Parti Populaire en 2004 !

Mais au-delà de cette implication active, on peut constater, depuis ses débuts jusqu'à ses réalisations les plus récentes, que la conscience politique de Pere Portabella s'incarne aussi dans l'importance accordée à l'histoire et aux lieux de mémoire. Nous avons déjà cité l'exemple emblématique du court métrage *Déménagement*, on pourrait également citer *Premios Nacionales*, qui explore les archives de la Librairie Nationale de Madrid, ou l'omniprésence, dans ses films, de ces images de bâtiments historiques témoignant de ce qu'était ou de ce que fût l'Espagne, ou d'immenses entrepôts vides (en particulier dans ses premiers films de la fin des années 60) évoquant son activité industrielle, le projet esthétique venant là encore s'accorder avec le propos politique. A travers cette obsession de la transmission mémorielle, il semblerait parfois que Pere Portabella craigne - à raison, si l'on peut se permettre un commentaire personnel - l'absence de conscience collective, qui entraînerait inéluctablement la société espagnole dans une logique de sinistres cycles dont seule une élévation poético-politique pourrait l'extraire... Aujourd'hui semillant octogénaire, Pere Portabella semble, à en croire ses propos dans les suppléments du coffret *Blaq Out*, ne rien avoir perdu de ces remarquables ambitions. Puissent-elles désormais rayonner sur d'éventuels disciples, en Espagne ou ailleurs, qui sauront à leur tour se faire les porte-étendards d'un cinéma où l'exigence esthétique se mêle à l'intransigeance politique.

Ecrit par Antoine Royer de DVDClassik, le 5 décembre 2013.

Les rencontres
du film d'art

24 - 27 janvier 2019 • 6^e édition



Graph: Arch Godwin

PROJECTIONS:

- JEUDI 24 JANVIER À 16H45
- VENDREDI 25 JANVIER À 11H30