

Du trompe-l'œil à la récupération de la mémoire : *El Grito del sur* (1996) de Basilio Martín Patino

Del trampantojo a la recuperación de la memoria: *El Grito del sur* (1996) de Basilio Martín Patino

Trompe l'oeil and recovery of memory in *El Grito del sur* (1996) of Basilio Martín Patino

Christelle COLIN

Christelle COLIN - Agrégée d'espagnol et maître de conférences à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. A publié des articles sur les relations entre mémoire, histoire et identité dans le cinéma espagnol récent. Recherches actuelles sur la récupération de la mémoire historique (guerre civile, exil, répression) dans le cinéma documentaire actuel.

christellecolin79@hotmail.com

Laboratoire LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans cet article, nous nous proposons d'aborder la question des limites génériques entre documentaire et fiction. L'analyse du film *El Grito del Sur* (1996) de Basilio Martín Patino nous amènera à dégager le fonctionnement et la finalité de ce genre hybride que constitue le faux documentaire ainsi que son utilité dans la récupération de la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle. Cette étude nous permettra par ailleurs de comprendre la validité de la notion de trompe-l'œil au cinéma mais aussi de mieux cerner l'esthétique du réalisateur espagnol.

En este artículo, estudiaremos la cuestión de los límites genéricos entre documental y ficción. El análisis de la película *El Grito del sur* (1996) de Basilio Martín Patino nos permitirá destacar el funcionamiento y la finalidad del género híbrido del falso documental así como su utilidad en la recuperación de la memoria sea colectiva o individual. Además este estudio nos permitirá entender la validez de la noción de trampantojo en el cine y proponer una definición de la estética del director español.

trompe-l'œil cinématographique, Basilio Martín Patino, mémoire historique, seconde République

trampantojo cinematográfico, Basilio Martín Patino, memoria histórica, segunda República

trompe l'œil in Spanish films, Basilio Martín Patino, historical memory, second Spanish Republic

cinéma

XX^e siècle

Espagne

[CC-BY-NC-ND-4.0: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

4

Le film documentaire est communément défini en opposition à la fiction, opposition qui en recouvrirait une autre, celle entre réel et imaginaire ou encore entre vrai et faux, ce critère instaurant dès lors une définition en rapport avec la question de l'authenticité du discours. Mais cette série d'oppositions est-elle réellement pertinente ? De nombreux théoriciens refusent de retenir une telle distinction. Ainsi, selon Guy Gauthier, dans son ouvrage *Le*

*documentaire : un autre cinéma*¹, il n'existe pas de frontière imperméable entre le genre documentaire et le cinéma romanesque, terme qu'il préfère à celui de fiction car « l'un comme l'autre peuvent relever de la fiction (donc de l'invention, donc de l'imagination, donc du leurre, voire de l'imposture) »². Edgar Morin abonde dans ce sens lorsqu'il évoque l'illusion comme élément définitoire commun à ces deux genres, bien qu'à des degrés divers :

Le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel.³

Cela suppose donc que le documentaire tromperait l'œil du spectateur en insistant sur ce rapport privilégié qu'il semble entretenir avec la réalité objective du monde mais qu'il cacherait aussi l'interprétation subjective de celui qui montre cette réalité. Il semble donc difficile de distinguer ces deux genres cinématographiques et l'utilisation de plus en plus fréquente, ces dernières années, de formats hybrides ou de mélanges tels que la docu-fiction, le 'documenteur' ou le faux documentaire sont autant de preuves que les limites génériques au cinéma sont constamment brouillées.

Au demeurant, quel est le statut de ces formes de trompe-l'œil cinématographiques⁴ ? Sont-elles le produit d'un simple jeu, d'une tromperie délibérée permettant d'explorer les possibilités de la fiction et de définir un autre rapport au spectateur, ou ont-elles plutôt à voir avec des implications plus idéologiques de leurs auteurs ? C'est cette problématique qui structurera notre travail et grâce à laquelle nous tenterons de comprendre le fonctionnement mais aussi la finalité de ce type de films hybrides. Pour cela, nous nous centrerons plus précisément sur un exemple de l'œuvre du réalisateur espagnol Basilio Martín Patino, qui semble représentatif d'une de ces transgressions formelles⁵ que pourrait constituer le faux documentaire, véritable trompe-l'œil

1Guy Gauthier, *Le documentaire : un autre cinéma*, Paris : Armand Colin cinéma, 2005.

2Ibid., p. 101.

3Edgar Morin, texte non publié, conférence au Centre Georges Pompidou sur le cinéma du réel en 1980. Cité dans Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles : De Boeck, 2008, p. 52.

4Il s'agirait ici essentiellement d'un trompe-l'œil générique. Bien qu'issu de l'art pictural, il semble justifié d'avoir recours à la notion de trompe-l'œil dans le champ cinématographique. La modalité la plus fréquente est sans doute celle du trompe-l'œil diégétique dans les fictions où la narration remet en cause une réalité présentée comme telle au début du film. Des films comme *Los Otros* d'Amenábar (où les morts sont les vivants et inversement) ou *Abre los ojos* du même réalisateur (où le récit dépend du héros et du point de vue qu'il adopte – successivement le rêve, la réalité et les flash-backs) travaillent cette hétérogénéité entre le début et la fin du film et une illusion nécessairement fictionnelle. Dans ces deux exemples, en effet, c'est le refus de partition claire entre le réel et le non-réel qui constitue la base de ces dispositifs puisque ce qui passait dans un premier temps pour le réel se révèle finalement irréel. Dans un deuxième temps, il faudrait considérer le trompe-l'œil énonciatif où le film imite les formes d'un autre format. Dans ce cas, l'ambiguïté générique entre le document authentique et la fiction est maintenue et nous pourrions considérer que s'opère un double processus de transfiguration du format initial – qui devient autre chose (le documentaire devient une fiction) – et de confrontation des deux formats puisque le format initial (le documentaire) reste malgré tout lui-même et cohabite avec la fiction.

5Chez Patino, la pratique du détournement trouve son origine dans ses premiers films documentaires très critiques envers le régime franquiste décadent où il avait recours, de manière systématique, à des matériaux filmiques hétérogènes ou au recyclage de matériel graphique et cinématographique. Ainsi dans *Canciones para después de una guerra* (1971), le réalisateur superposait, sur des images d'archives retraçant les conditions de vie des Espagnols durant la période de l'après-guerre, une bande sonore constituée par des chansons populaires de l'époque. Il évoquait ainsi cette mémoire musicale tout en donnant à ces images un deuxième sens, souvent ironique, grâce à un contrepoint constant. Le détournement du sens premier de ces images permettait ainsi de proposer une lecture de l'Espagne de l'après-guerre différente de celle transmise par la propagande franquiste. L'observation de la totalité de l'œuvre de Patino et ce recours constant à

générique.

En 1996, Basilio Martin Patino termine pour la télévision régionale andalouse (Canal Sur) une série de sept films intitulée *Andalucía, un siglo de fascinación*, dans lesquels il revisite les mythes classiques liés à la construction de l'identité et de l'imaginaire culturel andalou. La spécificité de cette série réside sans doute davantage dans sa forme que dans sa thématique. Il s'agit en effet d'un véritable projet expérimental où Patino détourne les codes cinématographiques pour explorer les limites entre le langage audiovisuel de la fiction et du documentaire⁶.

El Grito del sur: Casas Viejas constitue le premier épisode de cette série *Andalucía, un siglo de fascinación*. Patino prétend y mettre au jour les rouages d'un événement historique marquant : la révolte anarchiste des paysans andalous du village de Casas Viejas dans la province de Cadix en 1933, fortement réprimée par la garde d'assaut. Si le film aborde un fait peu repris dans la mémoire collective (sans doute parce qu'il avait participé à la construction de la légende noire de la Seconde République), il est surtout intéressant en tant que reconstruction et reconstitution de l'événement historique, car Patino insère dans la structure apparente du documentaire des images d'archives filmiques créées par le cinéaste lui-même. Ce film semble donc constituer un bon exemple de trompe-l'œil et plus particulièrement de feintise énonciative⁷ telle que la définit François Jost. Si la base filmique est constituée par une réalité référentielle, un événement vrai, c'est le mode de représentation documentaire de cet événement qui est altéré par l'utilisation de ce faux matériel d'archive filmique.

Les modalités du trompe-l'œil dans *El Grito del sur* : les mécanismes du jeu formel

Dans *El Grito del sur*, le trompe-l'œil fonctionne à partir d'une manipulation. L'illusion est créée par Patino grâce à la reprise de tous les éléments conventionnels constitutifs d'un documentaire historique, ce qui permet la mise en place d'un horizon d'attente. En effet, le genre documentaire propose un pacte de croyance essentiellement basé sur la réalité et il assure de cette façon la validité et la légitimité de ce qui est montré. Le spectateur, parce qu'il a intégré ce mode implicite de réception, peut donc identifier dans un premier temps les figures prévalantes du documentaire. La première de ces figures concernerait la référentialité, c'est-à-dire le domaine de l'afilmiq⁸ puisque l'histoire événementielle (un groupe de paysans affamés occupant la mairie de Casas Viejas et subissant la répression de la garde d'assaut) n'est pas remise en cause. Tout ce qui est dit est vrai et clairement analysé grâce à une multiplication des indices référentiels dans les commentaires ou les indications en surimpression (dates, allusions aux personnages clés et aux héros de l'événement tels que Seis dedos ou María La Libertaria...) et à une narration construite selon une démarche ternaire qui permet une analyse des causes et du contexte des faits (la faim, le *latifundismo*, l'absence de révolution industrielle, la loi de la Réforme agraire) ou encore des conséquences de la rébellion. Ce principe de référentialité et de « narration véridique » – dans le sens où l'enchaînement logique des faits et un rapport de causalité prévalent – permet donc une cohérence et une clarté dans le discours qui facilite

la rhétorique du détournement semble de toute évidence renvoyer à une écriture en palimpseste.

⁶Patino travaille déjà cette réflexion sur les limites génériques et par extension sur la relation entre réalité et fiction dans le film précédent, *La Seducción del caos*, réalisé en 1994, où il utilise aussi de fausses images d'archives. Il est à noter par ailleurs que la création de fausses images d'archives est une technique qui apparaît dès les origines du cinéma comme le souligne Isabelle Veyrat-Masson: « aux origines, Lumière et Méliès [...] fabriquent de fausses actualités en reconstituant des événements auxquels leurs opérateurs n'ont pas pu assister », *op. cit.*, p. 18.

⁷François Jost, « Le feint du monde », *Réseaux*, 1995, volume 13, n° 72-73, p. 163-175.

⁸Etienne Souriau, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue Internationale de Filmologie*, 1948, n° 7-8, p. 231-40.

la réception par le spectateur.

Par ailleurs, le respect de la composition hétérogène du format documentaire renforce ce sentiment de vraisemblance. Comme dans la majorité des documentaires, le matériel graphique utilisé dans *El Grito del sur* (des images d'archives composées de photos des visages affamés des paysans ou des acteurs de la révolte, des affiches de propagande de l'époque, des images filmiques) mais aussi la multiplication des instances énonciatives (des témoignages, l'analyse des historiens, des voix *off*) fonctionnent comme des marqueurs stylistiques absolus du genre. Ainsi les commentaires des différents intervenants, proposent-ils de manière conventionnelle plusieurs perspectives de l'événement. De cette façon, le recours à des figures d'autorité comme les historiens Antonio Elorza et Antonio Miguel Bernal permet de proposer d'emblée un discours pressenti comme officiel et renforce le sentiment d'objectivité et la crédibilité du discours d'autant plus que ces historiens s'attachent à commenter et expliquer les faits historiques. À l'inverse, le discours semble davantage orienté politiquement, ou plus proche de la mémoire individuelle, lorsqu'il s'agit des souvenirs du vécu des villageois. De ce fait, nous nous trouvons face à une imitation d'une forme générique réelle et connue du spectateur puisque sont conservés un certain nombre d'éléments formels et énonciatifs du documentaire.

Mais s'il y a, de prime abord, coïncidence en termes génériques et formels avec de nombreux éléments définitoires du genre documentaire, il y a pourtant bien tromperie dans *El Grito del sur*. Celle-ci réside dans le fait que Patino modifie l'un de ces éléments constitutifs du documentaire: les archives filmiques. Au lieu d'utiliser de vraies images d'archives, le réalisateur fabrique un reportage britannique et un film muet soviétique qu'il montre et qu'il utilise comme s'il s'agissait de documents authentiques de l'époque. Ces deux matériaux, qui ont une large place dans l'économie filmique, constituent en fait une reconstitution historique complète des faits, une narration par des acteurs qui rejouent les événements, les faits passés dans un décor. Nous assistons de cette manière à un glissement constant du documentaire vers la fiction lorsqu'alterne dans le film la macrostructure du documentaire qui propose une « narration véridique » et ces microstructures fictives révélatrices d'une « narration falsifiée ». Pourtant l'adhésion du spectateur, qui prend le film au sérieux, ne semble pas être altérée car la cohabitation entre vraies images – authentiques – et fausses images – inventées – opère une sorte de contagion : ce qui semble être un faux passe pour du vrai. La question de l'imitation de l'authenticité joue donc ici un rôle prépondérant. En effet, afin de certifier la validité de ces images inventées, Patino rend hommage à l'esthétique canonique de ces documents d'époque. Ainsi, on retrouve dans les fragments de film soviétique plusieurs particularités narratives de ce cinéma muet des années vingt (l'utilisation d'un montage dialectique et d'intertitres explicatifs en cyrillique, l'absence de raccords, la référence au personnage collectif et archétype de la masse représentée par les paysans andalous, parfois filmés en plans rapprochés pour signifier leur physique) qui permettent de le définir comme un cinéma de montage, très travaillé, et dont la fonction est essentiellement pédagogique. Le deuxième support filmique inventé, le reportage britannique de Joseph Cameron, se définit par un filmage plus spontané réduit au visible et à l'audible (prise de vue à l'improviste, reproduction du tremblé, du décadrage, de la mauvaise qualité de l'image à cause d'une faible illumination), caractéristique du cinéma des correspondants de guerre des années trente. L'illusion naît donc d'une double vraisemblance formelle : elle est liée, d'une part, au respect des particularités narratives de ces deux types de cinéma dans les documents fabriqués et, d'autre part, à la continuité entre les vrais documents historiques et les reconstitutions. En effet, le montage manipulateur et l'absence d'opérateurs de modélisation permet de montrer le passage de l'un à l'autre (du vrai documentaire au faux documentaire), établissant finalement une continuité, une équivalence entre les différents types de documents du film. C'est pour cela qu'il est difficile de déceler dans un premier temps l'illusion créée par Patino.

Mais la manipulation est-elle pour autant réussie ? Le spectateur conclut-il réellement sur la nature de ce qui est montré et arrive-t-il à faire un tri entre les images documentaires et de fiction ?

Plusieurs indices, bien que subtils, sont à notre avis présents pour pouvoir conduire le spectateur vers l'identification d'un dispositif en trompe-l'œil ou du moins susciter le doute. Dans un premier temps, l'hybridité du film pourrait être suggérée dans le titre composé de deux parties : 'El Grito del sur' (pris dans le sens de révolte et de douleur mais aussi d'engagement et d'élégie) semble empreint d'une subjectivité certaine, susceptible de révéler un parti pris idéologique de la part du réalisateur alors que la suite du titre 'Casas Viejas' insiste davantage sur la référentialité. L'utilisation de ce titre hybride, tout comme celle d'une musique liminaire extradiégétique fortement associée à l'idée de dramatisation, montrent que la dissimulation de l'énonciation subjective n'est pas totale. Face à cette ambiguïté, le spectateur pourra ajuster ou non sa lecture du film, selon son degré de formation, ou selon sa connaissance du contexte historique et de la trajectoire du réalisateur.

Dans un deuxième temps, ce sont des éléments renchérisant les effets de vérité qui attirent la suspicion. On relèvera les indications en surimpression, qui permettent de certifier la validité des images (« *filmación realizada por Joseph Cameron en febrero de 1933* »), ou un gros plan sur la première page d'un livret de la CNT intitulé *La verdad sobre la tragedia casas viejas*, narrant les faits comme une épopée glorieuse tout en aspirant à une certaine recherche de la vérité. Sont aussi remarquables les commentaires sur le paratexte filmique, formulés soit par le reporter britannique Joseph Cameron – incarné par Réginald Shave – lorsqu'il explique les conditions de tournage (« *desde la ventana de la pensión en la que me refugié, podía filmar la plaza [...] escondí el rollo cerca de la choza, [...] los guardias no supieron abrir la cámara* »⁹), soit par Muñoz Suay, le soit-disant directeur d'une filmothèque dadaïste qui n'existe pas, lorsqu'il revient sur l'origine et l'exclusivité de ces documents :

En 1982 llegaron a nuestras manos unas cajas oxidadas y cubiertas de etiquetas con caracteres cirílicos. Las había encontrado un divisionario azul en una aldea rusa cercana a Moscú llamada Viokoff. El divisionario, ex falangista y gran conocedor del cine, depositó las cajas en los archivos de un conocido sindicalista.

No todo el nitrato pudo salvarse, pero las imágenes reales conservadas, por vez primera pueden exhibirse hoy con todo el dramatismo que contienen...

Ces informations sur le contexte de réalisation ou d'exhibition des deux documents fonctionnent finalement comme des justifications dont la validité est mise en question par leur nombre et leur précision excessive et surtout parce qu'elles sont formulées par un faux reporter et un faux directeur de filmothèque¹⁰.

De la même façon, certains éléments du film soviétique qui, comme nous l'avons démontré auparavant, permettent de définir de manière fidèle une certaine esthétique contribuent aussi à créer un sentiment d'in vraisemblance. Le faux film soviétique, parce qu'il utilise des angles de prise de vue très différents pour une même action (par exemple tantôt du côté des paysans, tantôt du côté des gardes civils), révèle un manque de spontanéité du filmage et suscite les interrogations quant à la place de la caméra et au regard omniscient du narrateur. D'ailleurs, certains éléments visuels et sonores – tels que les ombres chinoises sur les murs, dans le film soviétique, renvoyant aux

⁹De la même façon, il existe un soupçon quant à la parfaite conservation de ce matériel d'archive alors que le reporter britannique explique qu'il a filmé pendant l'assaut et qu'il a dû cacher le matériel avant de subir lui-même la répression de la garde d'assaut.

¹⁰Alberto Nahum García Martínez évoque une « *excesiva casualidad* » en expliquant qu'il est invraisemblable que deux témoins différents (britanniques et russes) se trouvent au même endroit en même temps pour rendre compte des mêmes faits. Alberto Nahum García Martínez, « *La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación* », *Ámbitos*, n° 16, 2007, p. 51.

origines du cinéma, ou que le son de la caméra en train de filmer dans le hors-champ, dans le reportage britannique –contribuent également à dénoncer le dispositif cinématographique et à le déconstruire. Selon Christian Metz, ces éléments constituent une « marque d'énonciation par excellence, puisque, [...] le film nous donne à voir ou à entendre cela même qui l'a produit »¹¹. En témoigne le passage du docufiction dans lequel le reporter anglais, Cameron, filme la scène derrière la vitre de la fenêtre d'une maison. Cet élément diégétique permet un rapprochement avec le spectateur qui voit ce que voit le narrateur (ocularisation interne) et renforce ainsi une superposition entre le factuel et ce qui est dit dans les commentaires du reporter mais ce dispositif crée aussi un effet de distanciation : en effet, la vitre de la fenêtre, qui constitue un surcadrage, n'est pas sans rappeler la caméra en train de filmer et renvoie de cette façon au contexte métacinématographique et paradiégétique. L'allusion à la caméra constitue ainsi un surgissement du monde filmant dans le monde filmé, dans le champ, ce qui donne l'impression que le cinéma se montre en même temps qu'il montre. De cette façon, sont constamment rappelés la présence du réalisateur comme artificier ou comme auteur, ainsi que le caractère construit de tout film.

Mais cette construction hybride qui semble confronter et à la fois faire coexister fiction et documentaire relève-t-elle seulement d'une expérience ludique ? Le choix de la stratégie narrative qui consiste à se séparer du champ documentaire en ayant recours à deux récits imaginés des faits n'est-il pas déterminé par un engagement d'ordre métacinématographique et idéologique ?

Les implications idéologiques du trompe-l'œil chez Patino : du jeu formel à la réflexion métamémorielle

Analyser les propos du réalisateur¹² est, de toute évidence, essentiel pour dégager les objectifs de cette écriture en trompe-l'œil. Dans un premier temps, nous trouvons au centre de l'esthétique de Patino la relation entre le film et le spectateur. Cette réflexion et le recours au trompe-l'œil naissent en réalité du constat d'un manque réel : il explique en effet dans un de ses écrits que « *en cine, a falta de esa cultura de la complicidad autor-público, la cuestión de la mimesis requiere de escenografías, maquillajes, y efectos sonoros que parecen no conformarse hasta que se puedan oler y ser accesibles al tacto* » pour finalement insister sur le besoin de « *estimular la complicidad mental del espectador* », de « *crear en la inteligencia del espectador* »¹³. Pour Patino, le spectateur constitue un rouage essentiel du dispositif cinématographique car celui-ci repose sur la mise en place d'une illusion et sur sa dénonciation quasi simultanée.

Par ailleurs, l'utilisation du trompe-l'œil chez Patino semble plus encore concerner une réflexion métadiscursive, déjà introduite par la définition du statut du spectateur. En effet, le doute qui porte sur l'identification du matériel d'archives filmiques amène à reconsidérer la représentation comme moyen et conduit à une valorisation axiologique de cette dernière. Patino interpelle un code cinématographique et dénonce les certitudes émanant du genre documentaire et des représentations jusque-là convenues de la réalité. Il s'agit donc de tromper et détromper (en partie grâce aux indices présents dans le film mais surtout grâce aux éléments révélés dans le générique de fin) pour faire réfléchir, d'une part, sur les façons dont le spectateur peut se laisser abuser par la représentation (même par un documentaire, genre en principe associé à l'authenticité) et, d'autre part, sur la responsabilité de l'auteur et

11Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 2002, p. 131.

12Carlos F. Heredero y Enrique Monterdi (ed.), *Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro*, « *Los nuevos cines* » en *España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta* [en ligne], Valencia : Instituto Valenciano de la Cinematografía, 2003, disponible sur <http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm>, page consultée le 14 octobre 2012.

13Basilio Martín Patino, « *Filmar las realidades invisibles* » [en ligne], [s.l], [s.e.], dernière mise à jour : 2008, disponible sur <http://www.basiliomartinpatino.com/escritos.htm>, page consultée le 14 octobre 2012.

donc sur la dimension éthique normalement associée au documentaire.

Mais le trompe-l'œil chez Patino implique également une réflexion sur les relations entre les concepts d'histoire et de mémoire au cinéma dans la mesure où l'utilisation du faux document filmique permet d'imaginer ce qu'aurait pu être une autre mémoire de l'événement et de raconter l'Histoire – une histoire – de différentes façons (à travers le discours des historiens, les témoignages ou les documents d'archives). Nous en revenons encore une fois à l'idée que le film est un exercice de style qui doit inévitablement être associé à une réflexion plus large sur la dialectique histoire/mémoire. En effet, le récit de l'Histoire à travers des fausses images d'archives implique, de manière évidente, une dramatisation des faits. Grâce à ce procédé de reconstitution avec des acteurs, il s'agit de narrer une action « sensationnelle » et donc, de dramatiser l'histoire (notamment en ayant recours à une musique extradiégétique dans le faux film soviétique). De cette manière, l'Histoire semble réduite à une fable ce qui pourrait entraîner une sorte de dévalorisation du travail de l'historien. L'écriture en trompe-l'œil introduirait, outre une juxtaposition de matériaux, une confrontation de ces derniers. Ainsi, la reconstitution filmique, comme pièce essentielle de la narration de l'événement – rappelons qu'elle occupe la plus grande partie de l'économie filmique – compléterait les lacunes historiques en palliant le manque d'images d'archives sur ce fait polémique de l'histoire de la Seconde République et relèguerait au second plan le discours des historiens. Grâce à ces fausses images, Patino pourrait vouloir rétablir une continuité et surtout définir son rôle en tant que réalisateur, comme l'affirme son alter ego filmique, le reporter Cameron :

Quería rodarlo para que hubiera un testimonio, era mi obligación, simplemente debía hacerlo.

Le réalisateur partirait donc d'un constat métamémorial sur l'état des archives et de la mémoire d'un événement pour arriver à une réflexion métacinématographique sur le rôle du cinéma documentaire et de fiction dans la récupération de la mémoire historique.

Finalement, la reconstitution historique supposerait l'existence d'un autre trompe-l'œil, lié cette fois au brouillage constant des niveaux temporels. Le réalisateur explique cette confusion temporelle de la sorte :

Particularmente, más que representar el pasado, me interesa suscitar su presencia en el día de hoy, vivo, presente, en su confluir y simultanear distintos tiempos que se complementan, se potencian, o se aniquilan entre sí.¹⁴

En effet, si les témoignages et les commentaires des historiens actualisent le passé, étant formulés depuis le présent, le docufiction produit le même effet, en exhumant les documents d'archives filmiques du passé. Tous les matériaux du film sont ainsi des visions du passé envisagées à partir de la subjectivité du présent – une temporalité étant interrogée par l'autre – ce qui constitue finalement le principe même d'actualisation opéré lors de toute formulation mémorielle. Ces images d'archives seraient donc une synthèse temporelle et deviendraient une sorte d'« image-cristal » telle que la définit Deleuze dans la mesure où on ne peut pas réellement les situer dans le temps « en raison de la cristallisation en une seule image du passé et du présent mais aussi du réel et de l'imaginaire »¹⁵. En effet, le montage fait coexister le présent et le passé et rend l'imaginaire aussi vrai que le réel. Les premiers plans du film sont particulièrement révélateurs de cette double superposition. Un panoramique latéral montrant le village de Casas Viejas, d'abord filmé en noir et blanc, aboutit à un plan fixe du village en couleur. La différence chromatique suggère dès le début du film cette opération mémorielle et cette synthèse temporelle mais aussi, symboliquement, une dualité générique qui projette le spectateur dans l'inconfort de la non-distinction vrai-faux.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵Gilles Deleuze, *Cinéma 2- L'image-temps*, Paris : Ed. de Minuit, 1985, p. 102.

Nous voyons donc que le trompe-l'œil dans ce film ne peut être complètement appréhendé sans analyser sa relation avec la notion de temporalité.

Dans *El Grito del sur*, le trompe-l'œil concerne un décentrement constant du documentaire vers la fiction. Il s'agit donc plus ici d'une fictivité de la narration et de l'énonciation, d'une narration falsifiée où Patino caricature le style documentaire pour moquer ses codes et mettre en doute l'objectivité de ce type de document. Par ailleurs, au-delà de l'analyse des mécanismes de ce trompe-l'œil cinématographique, nous avons vu qu'il était essentiel de dépasser la relation dialectique entre lecture 'fictivante' et 'documentarisante' afin de proposer une utilisation de trompe-l'œil chez Patino en étroite relation avec une réflexion métamémorielle et métacinématographique. En effet, si le jeu formel semble démontrer la facticité des images documentaires, il pose aussi la question du statut de l'image d'archive, de son authenticité et de son utilisation au cinéma. En définitive, ce trompe-l'œil cinématographique semble opérer, au-delà du glissement générique précédemment évoqué, un glissement du domaine historique vers une mémoire imaginaire. De cette façon, le réalisateur semble proposer l'utilisation et la validité de la subjectivité dans la construction du récit sur l'Histoire.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, 1975, 372 p.

BELLIDO LÓPEZ, Adolfo, *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia : Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996, 287 p.

BERTHIER, Nancy, « Casas viejas. *El grito del sur* de BMP: un vrai faux documentaire », *Histoire et mémoire de la Seconde République*, Université Paris X Nanterre, 2002, p. 251-257.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2- L'image-temps*, Paris : Ed. de Minuit, 1985, 355 p.

GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar, « Lenguajes de la memoria en *El grito del sur: casas viejas* de BPM », in : Pietsie Feenstra et Hub. Hermans (dir.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam : Rodopi, 2008, p. 49-64.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, « La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación », *Ámbitos*, n° 16, 2007, p. 37-59.

GAUTHIER, Guy, *Le documentaire: un autre cinéma*, Paris : Armand Colin cinéma, 2005, 351 p.

HEREDERO, Carlos y MONDERDI, Enrique (ed.), *Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro. « Los nuevos cines » en España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta* [en ligne], Valencia : Instituto Valenciano de la Cinematografía, 2003, disponible sur <http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm>, page consultée le 14 octobre 2012.

JOST, François, « Le feint du monde », *Réseaux*, 1995, volume 13, n° 72-73, p. 163-175.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 2002, 370 p.

NIETO FERRANDO, Jorge, *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*, Valencia : Ediciones de la Filmoteca, 2006, 183 p.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2004, 347 p.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, 183 p.

SOURIAU, Etienne, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue Internationale de Filmologie*, [s.d.], n° 7-8, p. 231-40.

VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles : De Boeck, 2008, 224 p.

VERAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-

Poitou/Paris : Éd. SCÉRÉN, CNDP-CRDP, coll. Patrimoine, 2011, 320 p.