

## Une création sur la route : *Dies d'agost* de Marc Recha

Sergi RAMOS ALQUEZAR

Sorbonne Université. CRIMIC EA 2561  
sergi.ramos\_alquezar@paris-sorbonne.fr

**Résumé :** *Dies d'agost* (2006) de Marc Recha, film de fiction issu du Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra, se présente comme un road-movie laissant une place essentielle à l'exploration du territoire et à la rencontre fortuite des personnages qu'il croise sur la route. Cet article analyse le dispositif formel singulier que met en place le film et l'économie figurative qu'il adopte, fondée sur le surgissement et l'apparition, qui permet à son réalisateur de mener une réflexion sur la mémoire individuelle et collective.

**Abstract:** *Dies d'agost* (2006), directed by Marc Recha, a feature film originating from the Masters in creative documentary from Pompeu Fabra University, presents itself like a road movie that leaves an essential place to the exploration of the territory and to the fortuitous encounter of the characters that cross his path. This article analyses the formal singular dispositive that the film puts in place and the figurative economy that it adopts, based on upsurge and apparition, that allows its director to engage in a reflection on the individual and collective memory.

**Mots-clés :** Road-movie, cinéma catalan, fiction biographique, mémoire

**Keywords:** Road movie, Catalan cinema, biographical fiction, memory

En faisant le choix de réaliser un road-movie avec *Dies d'agost* (2006), Marc Recha semble se situer aux antipodes de l'organisation narrative, temporelle et spatiale qui était à l'œuvre dans sa filmographie antérieure, caractérisée par l'enclavement dans un espace clos, et par l'observation des personnages qui évoluaient dans ce milieu. Le regard d'un personnage nouvel arrivant, fonctionnant comme relais du regard du spectateur, permettait de les suivre dans leurs vies et gestes quotidiens. Dans *Dies d'agost*, l'adoption d'une nouvelle approche privilégiant le voyage et le déplacement s'accompagne d'un bouleversement de la conception du film, du tournage et du montage.

Pour ses films antérieurs, Recha écrivait au préalable un scénario très élaboré (écrit onze fois, dans le cas de *l'Arbre de les cireres*) et doté d'une épaisseur littéraire<sup>1</sup>. Puis, une fois l'équipe réunie dans les localisations du tournage, le réalisateur soumettait le scénario, en particulier aux acteurs, afin que ceux-ci se l'approprient et puissent le modifier, en prenant en compte les variations suggérées par chacun des membres de

---

<sup>1</sup> « Las once versiones del guión, una tras otra, fueron surgiendo de una manera natural y espontánea en relación a la incorporación de personajes. » RECHA, Marc. « El cine es, sobre todo, una posición ética, un mirar las cosas ». *Banda Aparte. Revista de Cine-Forma de ver*. Valencia, 14-15 (2011), p. 26.

l'équipe<sup>2</sup>. L'arrivée de l'équipe dans les localisations du tournage jouait également un rôle prépondérant : une fois sur les lieux, l'espace géographique concret, par sa singularité, parfois inattendue, imposait des modifications au projet original consigné dans le scénario<sup>3</sup>.

*Dies d'agost* raconte le voyage en van de deux frères, Marc et David, sillonnant les routes de la Franja de Ponent, dans la chaleur d'un été caniculaire, le long de l'Ebre. Il s'agit d'un véritable road-movie, mettant en avant une poétique du déplacement et de l'exploration du territoire, comme principe permettant la rencontre avec l'autre, toujours fugace. Mais la route n'est pas qu'une structure narrative, elle apporte une approche de la conception et de la réalisation du film qui s'écarte des méthodologies conventionnelles. Elle permet, enfin, un voyage dans l'espace, mais également dans le temps, visitant les mémoires individuelles et familiales, mais également collectives et historiques. Dans cet article, il s'agira, à partir de l'étude du dispositif filmique, d'observer comment Recha se coule dans la logique du voyage pour élaborer une œuvre composite, assemblant des matériaux hétérogènes, employant aussi bien une esthétique documentaire que des réminiscences fantastiques. On étudiera également comment, à partir de ce dispositif, Recha peut observer et relier les différentes mémoires qu'il met en scène.

### **Genèse du film et dispositif filmique**

*Dies d'agost* représente le résultat d'un processus créatif conçu de façon radicalement différente, la dernière étape et l'aboutissement d'un projet qui n'a cessé de connaître des mutations depuis sa conception. Brice Castanon-Akrami<sup>4</sup>, dans sa thèse de doctorat sur le Master en Documentaire de création de l'université Pompeu Fabra, a déjà entrepris l'étude de la genèse du film, dont je me bornerai à reprendre ici les principales étapes de façon synthétique. Suite à une expérience d'enseignement du scénario à l'université Pompeu Fabra, au début des années 2000, Jordi Balló, directeur du Master, propose à Marc Recha de réaliser un film dans le cadre de cette formation. Pour cela, Balló demande au réalisateur de renverser sa méthodologie de travail. Au lieu de partir d'une fiction tournée à partir d'un scénario très élaboré, mais qui laisse une place prééminente à l'observation du réel, le réalisateur s'engage à réaliser un film documentaire, « en laissant rentrer tous les éléments de fiction »<sup>5</sup>. Afin de cerner le sujet du film, Recha commence une période de recherche sur l'œuvre d'un journaliste libertaire, Ramon Barnils. Au cours des différentes rencontres avec celui-ci (qui décèdera pendant ce travail de recherche), sa famille et ses proches, il procède à des enregistrements audio, avec lesquels il prévoit d'élaborer un « journal sonore » qui

<sup>2</sup> « Per aquest motiu, també insisteixo molt a fer tres o quatre setmanes més d'assaig amb els actors en el lloc de rodatge, en els llocs on filmarem, al qual s'incorporen gradualment la càmera i el so. » «Entre Méliès i Lumière: conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha». *Quaderns del CAC*, Barcelona, 16 (mai-août 2003), p. 25.

<sup>3</sup> Pour *Les mans buides* (2003), Recha évoque les difficultés issues de la confrontation entre le ton humoristique du scénario et la découverte de la localisation de tournage (Port-Vendres) : « Era una decisió molt meva, però em vaig trobar sol amb uns elements que jo no controlava: tenia un guió molt detallat i molt ben lligat, però, a la vegada, tenia una realitat que m'envoltava, que jo havia escollit expressament i que estava disposada a rebentar-m'ho tot. » *Ibid.*, p. 24.

<sup>4</sup> CASTANON-AKRAMI, Brice. *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Thèse de doctorat, Reims, 2011, p. 278-280.

<sup>5</sup> « Entretien avec Jordi Balló », *Ibid.*, p. 334.

devait servir de scénario. Cependant, cette première démarche se révèle infructueuse, puisqu'elle plonge Recha dans un état de saturation par rapport à ce sujet, ce qui le mène à une impasse créative. Afin d'échapper à ce blocage, il propose à son assistant de direction de partir dans la zone limitrophe entre la Catalogne et l'Aragon, le lieu de naissance de la mère de Barnils, qui deviendra par la suite le lieu de tournage du film et l'espace de la diégèse. C'est au cours d'une baignade dans un des plans d'eau de la région que Recha et son assistant réorienteront le principe du film en élaborant une mouture scénaristique fondée sur l'expérience de l'escapade qu'ils sont en train de vivre. *Dies d'agost* commence, de façon autobiographique, par l'évocation de ce travail de recherche, de la frustration qui s'en suivit et du besoin de prendre du recul, de s'en distancer en prenant la route. Il se déroule et se construit au fil du voyage qu'entreprennent les deux personnages principaux.

Il s'agit donc de se servir de l'expérience d'un blocage créatif pour construire une fiction aux allures autobiographiques, dans un retour à soi qui n'est pas sans rappeler la démarche fellinienne. Partant d'un matériau scénaristique beaucoup plus mince que pour ses travaux précédents (le réalisateur n'a pas utilisé de scénario écrit), Recha reprend sa méthode de travail préparatoire avec l'équipe préalablement au tournage, où la prémisse documentaire de la réalisation du film devient une réélaboration fictionnelle de matériaux biographiques, ainsi que l'aboutissement d'une exploration du territoire. Prenant pour mince fil narratif l'épisode de l'échappée, et gardant dans le rétroviseur l'inspiration libertaire de Barnils, Recha va également élaborer de nouvelles histoires qui alimentent le film à travers la réalité :

Havíem de seguir la voluntat del guió i el compromís que vam marcar amb en Xavier Atanza de la productora i el Jordi Balló, és a dir, no servir-nos d'elements del cinema professional i buscar l'escriptura de noves històries que nodrissin la pel·lícula a través de la realitat. I aquesta realitat no només s'expressa amb el paisatge o les coses que ens hem trobat al llarg del camí, sinó amb la gent que hi surt, que tenen uns lligams amb els dos germans de la pel·lícula i també amb aquesta manera de viure més llibertària<sup>6</sup>.

Cette réalité provient de l'observation du paysage, des aléas rencontrés lors de la traversée du territoire, mais également du travail engagé avec les acteurs non professionnels.

Le film adopte une forte dimension autobiographique, non seulement parce que le réalisateur intègre son expérience préparatoire comme point de départ du film, mais aussi parce qu'il joue son propre rôle, en même temps qu'il confie à son frère David le rôle de compagnon de voyage dans cette virée<sup>7</sup>. Les souvenirs familiaux sont également présents, par exemple lorsque le réalisateur utilise, en les intégrant à la fiction, certains passages du journal de guerre de son grand-père maternel. Mais la composante autobiographique n'est pas seulement exploitée par l'utilisation de souvenirs familiaux du réalisateur et par la présence des membres de la famille. Elle intervient également comme critère de sélection pour le choix des acteurs non professionnels qui vont donner vie aux personnages que les deux frères vont rencontrer dans la fiction. Le réalisateur

<sup>6</sup> GUTIÉRREZ, Alex. « L'observador del paisatge » (entretien avec Marc Recha). *Benzina. Revista d'excepcions culturals*. Barcelona, 8 (octobre 2006), p. 13.

<sup>7</sup> Il faut souligner que celui-ci était déjà intervenu dans plusieurs de ses films et courts-métrages, en particulier *Pau i el seu germà* (2001), où il jouait le frère décédé du protagoniste. Recha manipule dans la fiction l'expérience vécue dans la réalité, puisqu'il avait fait ce voyage avec son assistant de réalisation, Pol Rodríguez. Paradoxalement, l'écart avec la réalité biographique accentue la dimension familiale du récit.

avait souhaité que les acteurs prêtent aux personnages certaines de leurs expériences vécues :

Il nous sembla qu'il était intéressant d'illustrer ces aspects en utilisant certains passages biographiques des personnes qui allaient participer au film. De leur demander la possibilité d'enrichir l'histoire de ce voyage grâce à leurs expériences personnelles. Cela voulait dire mettre en place un casting en fonction de ces prémisses. Trouver des gens offrant ces possibilités n'était pas chose facile. En fait, nous étions en train de proposer que les biographes deviennent acteurs de leurs propres expériences<sup>8</sup>.

Avec l'utilisation des données biographiques du réalisateur et des acteurs, le film prend des airs d'autofiction, présente dès la genèse du film, par l'utilisation d'une anecdote réelle légèrement remaniée pour offrir un point de départ scénaristique au récit, surdimensionnant la part d'autobiographie en effaçant les limites entre le Marc Recha réalisateur et le Marc personnage, en demandant à son frère de jouer son propre rôle, ainsi qu'en faisant appel à des souvenirs appartenant à la mémoire familiale ou au vécu des acteurs, mais également en confiant le rôle du narrateur à une voix attribuée à la sœur des protagonistes. L'apport autobiographique vise à créer chez le spectateur une sensation de véridicité, constituant presque l'image d'un journal filmé, et participe de l'inscription dans une démarche d'apparence documentaire, ponctuée de matériaux prélevés dans le réel. De ce point de vue, la forme finale du film est également marquée par la logistique de tournage adaptée au projet, en particulier l'utilisation d'un matériel d'enregistrement léger et portable, permettant l'immersion d'une équipe réduite dans le territoire. Le réalisateur avait également mis en place une deuxième unité de tournage, qui s'occuperait simplement de faire des photographies et d'enregistrer le son lorsque l'accès à l'intérieur des terres deviendrait inaccessible à l'équipe, créant « une sorte de roman-photo sonore. Plus tard, ce matériel graphique s'est révélé essentiel pour l'enrichissement du montage final de certaines séquences »<sup>9</sup>.

Mais cette tentation du réel jouxte un deuxième régime purement fictionnel (et parfois s'y superpose), dévoilé par une construction et une progression qui révèlent progressivement la nature du film. Recha inclut également les matériaux documentaires accumulés lors de l'étape précédente au tournage du film, en particulier la vidéo montrant les derniers jours de Ramon Barnils. Dans un détournement pratiquement inverse du matériau, les photographies prises par la deuxième équipe pendant le tournage peuvent avoir l'air, aux yeux du spectateur, d'un document photographique sur le voyage réalisé par les deux frères, jouant sur la dimension de preuve qui est conventionnellement attribuée au dispositif photographique. En raison de la nature des différents matériaux que le dispositif absorbe, se met en place une œuvre qui ressemble à un journal filmé ou un carnet de bord, élaboration composite faite des différents documents réalisés ou trouvés pendant le voyage, mais dont l'énonciation ne cesse de signaler les coutures fictionnelles. Ce dispositif confère une tournure toute particulière au matériau filmé, enregistré et photographié. La route, pour Marc Recha, n'est plus un simple cadre dans lequel se déroule l'intrigue du film, ni un ensemble de codes déterminant les frontières d'un genre cinématographique, mais une transformation des méthodes de travail modifiant la réalisation du film à chacune de ses étapes, dans une

---

<sup>8</sup> Dossier de presse du film. <http://www.parallamps.cat/indexFRA.php?q=filmografia&sq=5> [dernière consultation le 07/01/2017]

<sup>9</sup> *Ibid.*

approche singulière de l'expérience de la réalité comme socle de la création cinématographique.

Ensuite, le montage donne une forme très particulière à ces matériaux, élaborant un dispositif narratif composite. Le fil du récit qui assemble ces différents matériaux est porté par une voix off attribuée<sup>10</sup> à la sœur cadette de Marc et David, qui reconstitue depuis son présent le voyage des deux frères, intervenant à plusieurs reprises pour narrer leur périple. Elle se pose en intermédiaire entre les matériaux filmiques et le spectateur, en tant qu'instance ordinatrice de la narration, relayant également la parole des personnages lors des rencontres<sup>11</sup>. On pourrait même imaginer qu'elle crée le récit de toutes pièces, ou en assemblant les pièces rapportées, à partir de leur récit premier du voyage (étape intermédiaire dont le spectateur ne saura jamais rien, et qu'il pourra essayer de recomposer à travers les seules images du voyage) ou des photographies dont le spectateur se plaît à imaginer qu'elles ont été données par les frères à leur retour. En effet, la fin du film correspond à la fin du voyage, dont la dernière étape est la maison de la sœur, qui s'est occupée du fils de Marc pendant son absence. Cette dernière rencontre, non filmée, est à l'origine de la transmission du récit et de son origine.

### **Une esthétique du surgissement et de la disparition**

Le dispositif narratif que nous venons de décrire multiplie le recours à des matériaux issus du réel ou présentés comme tels. Ce patchwork d'images et de sons de nature diverse, pleinement exploité et magnifié par le montage, vient également déterminer une représentation singulière de l'espace et des personnages et de la relation qui se crée entre le paysage et les figures qui le traversent. Cette relation particulière varie le long des différentes étapes qui ponctuent l'itinéraire d'un road-movie, à savoir le voyage et la halte qui permet la rencontre. De ce point de vue, lorsque les deux frères sortent de l'espace de route et de la circulation motorisée, et s'installent dans l'arrière-pays et entreprennent son exploration, ils se confrontent à d'autres personnages (et provoquent, pourrait-on dire, la rencontre), surgis du paysage qu'ils comptaient explorer. La halte suppose la rencontre, et s'institue en principe moteur de la narration du film. Ces deux mouvements correspondent à deux temps différenciés dans le film, celui du voyage sur la route, à bord du van, le long de l'Èbre, et celui de la rencontre, qui se produit à l'arrêt, hors des voies routières, lorsque les personnages s'introduisent dans les terres arides du paysage catalano-aragonais. La structure narrative du récit fait donc alterner des déplacements et des haltes, l'arrivée dans un nouvel espace amenant une exploration du paysage et le surgissement d'une nouvelle rencontre. Une fois que celle-ci a eu lieu, les deux frères peuvent repartir sur les routes qui longent l'Èbre, jusqu'à ce que Marc, au terme d'une de ces immersions dans le paysage, ne disparaisse.

Alors que la découverte de l'arrière-pays et la rencontre sont reprises et relayées par le récit en off de la sœur et les enregistrements des sonorités de la nature, les séquences de déplacement motorisé sont le plus souvent portées par une musique extradiégétique. Les deux font pourtant appel au même type de matériaux composites (alternance entre

---

<sup>10</sup> La voix de la narratrice n'est pas celle de la sœur du Marc Recha réalisateur, mais celle de l'actrice Berta Reixach.

<sup>11</sup> « Si la cosa s'explica en primera persona, amb els germans davant, tota aquella dimensió més èpica, d'un passat, d'una història que va passar es perd, perds tota la història d'una generació diferent que en mira una altra i la immediatesa ens segaria tot el que està passant. Gràcies a la germana creem una distància, una mena de llunyania, com una història crepuscular que va passar, d'una gent. Què eren? Què feien? » GUTIERREZ, Alex. *Op. cit.*, p. 13.

plans filmés et photographies, un regard qui va et vient entre les personnages et le paysage), mais leur fonction diffère. Il s'agit de séquences de transition permettant de relier les épisodes successifs du récit, en même temps qu'elles participent de l'observation du paysage et de sa mémoire, constituant une sorte d'album-photo de l'escapade à la fois fixe et en mouvement. Le choix du morceau musical d'accompagnement apporte un commentaire sur l'épisode antérieur ou à venir, à travers le ton qui s'en dégage et même les paroles : ainsi les deux chansons, initiale et finale, de François Breut fonctionnent sur une opposition de registres : la première partage l'excitation propre au début du voyage, les promesses d'aventure (et l'anticipation lucide de la déception à venir)<sup>12</sup>, alors que la dernière semble répondre à la première sur un ton beaucoup plus mélancolique et désenchanté, tournant le dos aux projets trop ambitieux et engageant à embrasser les minces acquis du présent<sup>13</sup>. Les deux premiers morceaux affichent un rythme vif et optimiste (l'orchestration vivace des instruments à cordes du premier morceau de François Breut et la mélodie à la guitare de Clara Andrés dans « Hui fa vent »), alors que les deux déplacements suivants sont ponctués par quelques accords de guitare aux tonalités plus pausées, la série des « Rapaduras » composées par Borja de Miguel, avant de finir avec le deuxième morceau de François Breut, conclusion assagie pour cette échappée. Ces séquences de déplacement mènent vers ce qui constitue l'essentiel du film, l'insertion des personnages dans le paysage et les rencontres qui vont s'y produire, narrées sous la forme du souvenir rapporté par la voix de la sœur. Le parcours musical proposé par les séquences de déplacement mène également le récit vers le silence et l'inquiétude, lorsqu'après la disparition de Marc, son frère David commencera un voyage fluvial aux résonances fantastiques.

Simultanément au récit du voyage en van des deux frères, émerge parfois un deuxième parcours, sur le fleuve de l'Èbre et ses plans d'eau, flux d'images dénué d'un foyer d'énonciation identifié jusqu'à la deuxième moitié du film, lorsque David part explorer son cours à la recherche de son frère disparu, attribuant enfin son point de vue aux images de ce voyage fluvial. Outre les baignades des deux frères dans les plans d'eau, qui s'intégraient dans l'appropriation et l'exploration du paysage de l'arrière-pays, ce deuxième parcours, courant en parallèle au trajet en van, hante le récit. Voyage sans voyageur, il amorce le tournant fantastique que le film adopte progressivement, en particulier à partir de l'aspect inquiétant qui va être associé à l'eau et au fleuve, devenu le lieu où se cachent des poissons monstrueux et des spectres menaçants, issus d'une autre mémoire, celle de la guerre civile<sup>14</sup>. Confronté à la disparition de son frère, David va se lancer dans la descente d'un fleuve dont les connotations symboliques ont radicalement changé. Alors que précédemment l'élément aquatique s'inscrivait dans le paysage aride de la région, créant un fort contraste entre l'ocre de la terre sans végétation et le vert de l'eau, ici le trajet en barque va se faire dans les eaux marquées par la verte présence du végétal, qu'il s'agisse des algues bercées par le mouvement au ralenti du courant, comme une chevelure immergée, ou de la végétation devenue d'un coup presque luxuriante. La musique devient également empreinte d'étrangeté, par l'utilisation d'une bande-son composée de souffle, où les cordes introduisent des

<sup>12</sup> « Si tu disais on y va / Si tu disais j'en ai tellement marre d'être ici / Je t'écouterai crois-moi / Je n'hésiterais pas. » François Breut, « Si tu disais », *Vingt à trente mille jours*, Labels, 2000.

<sup>13</sup> « La rue ne te reprendra pas / Cette rue où je t'avais perdu / On ne perd pas quelqu'un deux fois / Quand on le reprend à la rue. » François Breut, « La rue ne te reprendra pas », *François Breut*, Bella Union, 1997.

<sup>14</sup> Pour une approche détaillée des réminiscences de la guerre civile dans le film voir PUJOL, Anton. « Visualizing trauma – Marc Recha's *Dies D'agost* ». *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, 2 (juin 2016), p. 177-194, et WHITTAKER, Tom. « Ghostly resonance: sound, memory and matter in *Las olas* and *Dies d'agost* ». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 3 (2014), p. 323-336.

registres aigus, des vibrations ponctuées par des sons de cloche et le coup d'un instrument de percussion, excluant toute élaboration mélodique. La rupture de ton devient de plus en plus évidente : on passe progressivement de l'illusion d'un réalisme biographique à un récit allégorique. Le trajet de David sur le fleuve commence par la vision pleine d'étrangeté de l'entrée d'une mine, dont les flancs sont couverts de balles, surplombant l'étendue d'eau, puis un plan subjectif montre les portes d'une écluse qui s'ouvrent pour laisser passer la barque, comme si elles autorisaient l'entrée dans un monde fantastique, ce qui est également souligné par la bande son. Ces plans, bien qu'ils soient portés par une ambiance quasi surnaturelle, renvoient en même temps à la mémoire historique inscrite dans le paysage : les batailles et les exécutions sommaires qui eurent lieu durant la guerre civile, les villages enfouis sous l'eau suite à la fièvre de la construction de barrages pendant le franquisme.

Chacun de ces déplacements représente cependant le mouvement nécessaire pour atteindre de nouveaux espaces et effectuer de nouvelles rencontres. L'exploration de l'arrière-pays constitue l'essentiel de la durée du film, en particulier dans sa première partie. Le van, véhicule qui permet de sillonner les routes étroites empruntées par les personnages, sert également de camp de base, permettant de se protéger de la chaleur caniculaire, de manger, de se reposer, de se fixer dans un espace qui pourra être parcouru par la suite. Marc et David longent la frontière entre deux espaces bien contrastés, les plans d'eau et les terres arides. Ils sont marqués par leur étendue, qui vient souvent occuper la totalité du cadre : le film commence avec un plan zénithal immobile sur une surface aquatique, la lumière faisant miroiter une constellation de reflets, dont le spectateur ne peut affirmer s'il s'agit d'un plan fixe, ou si celui-ci s'ouvre ou se ferme progressivement, lui octroyant une étendue qui semble sans limites. Le spectateur retrouvera, de façon très semblable, une difficulté de lecture de l'image à d'autres moments lorsque, pour certains plans enracinés dans le paysage, il ne sait s'il contemple des photographies ou les plans filmés d'une nature totalement immobile.

Ici, les photographies viennent redoubler par leur nature d'image fixe la représentation du paysage terrestre, dont les éléments semblent immobilisés, figés par la chaleur caniculaire qui s'en dégage. Aucune présence animale visible (ou alors capturée par la photographie comme dans un livre d'entomologiste) ne vient introduire du mouvement, seule une légère brise permet parfois au spectateur de détecter qu'il est en train de contempler une image en mouvement. Comme pour créer un écho avec cette fixité, d'autres photos, intégrées dans les séquences de déplacement du van, semblent vouloir saisir et congeler le mouvement : la circulation des véhicules sur la route, mais également des hélices figées dans leur mouvement ou une manche à air tendue à l'horizontale, un peuplier sur le bord de la route dont les feuilles sont pliées par le vent. Simultanément, le morceau de Clara Andrés « Hui fa vent » insiste sur ce mouvement provoqué par le vent : « i corre l'oratge ». La deuxième rencontre, avec le garde forestier, alterne des images filmées avec des photographies. La première série est seulement ponctuée par un son off, alors que la deuxième série vient accompagner et illustrer le récit du garde forestier relayé par la voix de la narratrice. Pour la première série, avant que ne démarre le récit de la voix off, la bande son vient mettre du son sur les images fixes : le bourdonnement d'une guêpe, le bruissement d'une mouche, accompagnés toujours par l'omniprésent son des criquets. Là encore, l'image fixe est arrachée de son immobilité par l'utilisation de la bande son.

Ces étendues quasi illimitées, en particulier lorsqu'il s'agit de représenter le paysage aride, peuvent être filmées ou photographiées de très près, en insistant sur leur texture et leur matérialité, montrant la terre ébréchée et le creux laissé par une goutte. Elles sont également caractérisées par une forte opposition chromatique, entre l'ocre des rochers

montagneux, le vert de la végétation et le bleu turquoise des plans d'eau. Ces paysages semblent désertés, hormis les quelques personnages que Marc et David rencontrent. Cependant, ils exhibent les traces de la présence de l'homme : centrales thermiques, usines, habitations, barrages, routes. Le paysage est profondément marqué par l'action de l'homme, révélant une première forme de mémoire. La nature, pour Recha, est le signe du passage du temps, qu'un regard attentif peut déceler sur un arbre ou un relief, mais il porte également la blessure des transformations que l'homme y a apportées au cours de l'histoire, afin de la maîtriser. Il s'agit d'une autre mémoire inscrite dans le paysage, celle des traces que l'homme a laissées sur son environnement naturel, la marque de la civilisation et du progrès.

La figuration des personnages que les deux frères vont rencontrer s'élabore par rapport à cette configuration de l'espace : un lien étroit unit les personnages et le paysage qui les entoure. Ils en surgissent pour s'y replonger dans une économie figurale de l'apparition et de la disparition. Mais encore faudrait-il observer tout d'abord ces deux frères qui vont sillonner les routes (et les plans d'eau) de cette zone frontalière. Et avant même que le film les laisse entrer dans le récit, la caméra glisse sur l'étendue d'eau de l'Èbre (et également ses paysages) comme si elle était sur une barque, marquant un premier déplacement initial, préalable à la présence de tout personnage humain dans le film, exception faite du plan initial qui fusionne par un fondu le plan d'eau avec une photographie des deux frères venue du passé, visiblement antérieure au temps de la narration. Les premières images du film précèdent l'apparition de la voix off, l'intégration dans un récit, elles jaillissent sans un ordre défini, sans une énonciation précise. Elles proposent la contemplation statique des paysages élémentaires, la terre, l'eau, le ciel, en même temps qu'elles introduisent le mouvement quasi subjectif mais encore sans point de vue attribué, sauf celui du spectateur qui y assiste.

Ensuite, les deux personnages prennent place dans cet espace élémentaire, flottant nus dans les eaux que le spectateur a contemplées précédemment, plongés dans un même élément qui semble les réunir, comme à l'origine de la création du monde. Puis commence le récit, avec la voix off de la narratrice qui dans sa première intervention procède à leur description, sous le signe d'une gémellité inaboutie, marquant à la fois leurs ressemblances et leurs différences : faux jumeaux, ils sont physiquement différents, bien qu'ils soient unis par une relation intime qui va jusqu'à créer une connexion psychique, les reliant par un cordon invisible qui n'a jamais été coupé. Toujours dans l'eau, ils partagent des jeux où ils prononcent leurs prénoms respectifs tout en sautant, l'un après l'autre, se faisant face comme s'ils se tenaient debout sur une bascule immergée. C'est ainsi que s'établit une première matrice figurative, portée par la gémellité, le reflet, le double, et intimement inscrite dans le paysage, le milieu aquatique dans lequel ils se trouvent. Ici, et toujours à travers la voix off de la sœur, apparaissent également les premiers déchirements entre les deux frères et leur sœur puisque celle-ci, n'ayant pas eu le même père que ses frères, fait état du malaise qui la prenait lorsqu'elle était une enfant : « Aleshores em feia ràbia, perquè ells tenien un pare i jo no ». Les personnages des faux jumeaux composent une figure proche des siamois : inséparables pendant le film (avant la disparition de Marc), ils ne se parlent pas, comme si la télépathie posée par la voix off au début du film était envisagée comme une option réelle. Deux fois seulement, Marc s'adresse à David dans un monologue, pour lui raconter un rêve et le souvenir de la mort de sa grand-mère. La figure des siamois établit un rapport d'exclusivité dans lequel se regardent les autres personnages, exclus d'une possible fusion au sein du noyau fraternel. Les personnages rencontrés, et en particulier les personnages féminins, se construisent à partir de cette matrice de reconnaissance, d'appartenance ou d'exclusion par rapport à un noyau



familial. La gémellité des frères constitue à ce titre un modèle fusionnel auquel les autres se confrontent, en particulier les deux jeunes femmes que rencontrent Marc et David.

Cette relation spéculaire propre au double marque en particulier la première rencontre avec une jeune femme, au bord du même plan d'eau où campent les deux frères. Cette rencontre commence par le montage de deux plans strictement symétriques : David, accroupi au bord de l'eau pour se rafraîchir, découvre en tournant la tête une jeune femme près de lui, faisant également une toilette sommaire et se tenant dans une position identique. Après avoir partagé un repas au bord du van, les deux frères accompagnent la jeune femme, venue dans la région pour se confronter à sa propre mémoire familiale. Cette apparition, ainsi que celles des autres personnages qu'ils vont rencontrer pendant leur voyage, se caractérise non seulement par ce régime spéculaire, mais surtout par le surgissement et la disparition comme principes de figuration. En effet, de la même façon que cette femme apparaît inopinément, comme un reflet de David au détour d'un changement de plan, elle va disparaître plus tard, « sans laisser de traces » (ce que signale la voix off), comme si elle se dissolvait dans le paysage. C'est également par l'utilisation de photographies et l'emploi du cadrage, que sa présence va pour ainsi dire se figer (le mouvement du film laissant la place à des images fixes des photographies), ou bien quasiment se dissoudre dans des plans larges embrassant avec un mouvement panoramique les différents éléments du paysage, les personnages devenant presque imperceptibles dans la distance. Guidés par la jeune femme, les trois voyageurs arrivent à un ancien village rural laissé à l'abandon, dont les bâtisses des *masos* en ruine évoquent également la désertification, le retrait de la civilisation et mettent en valeur l'histoire et la présence d'un temps ancien désormais révolu.

Le récit de la jeune femme insiste sur la blessure du temps et s'inscrit dans la disparition et le deuil, également à travers la figure de la gémellité. Cette femme vient visiter la tombe de sa sœur, morte lorsqu'elle était enfant, à qui elle rend visite afin de lui parler. Elle évoque des pensées qui la hantent : prendre la place de sa sœur décédée, ce qui selon elle aurait rendu moins traumatique la mort de leur enfant pour les parents. Là encore, le dispositif du récit amenuise sa consistance et sa présence, puisqu'elle est privée de sa voix, son histoire étant expliquée par l'intermédiaire de la voix off de la sœur de Marc et David. Cette voix off sert également de lien entre les différents personnages rencontrés par les protagonistes, afin de mettre en contact ces expériences et de faire surgir cette mémoire commune, ici familiale, à partir du réseau de connexions, de reflets qui se mettent en place lors des rencontres. C'est également dans ce sens que le moyen de transport, le van lui-même, devient dans cette première rencontre un lieu de mémoire, mais également un lieu d'échange. Il est tapissé de photos de David, tant de souvenirs personnels et familiaux, que des photos de Ramon Barnils que Marc a prises avec lui pour continuer sa recherche, et la jeune femme, avant de s'enfuir, vole une des photos de la famille de Barnils, croyant qu'elle appartenait aux deux frères. La voix off souligne cette volonté de s'approprier la mémoire des autres comme mémoire de soi, puisque dit-elle, la jeune fille aurait toujours aimé avoir des frères. La rencontre ne peut être que fugace. Les personnages disparaissent inévitablement, engloutis par le paysage, comme si leur représentation, caractérisée par leur absence de matérialité (voix relayée par la voix off de la narratrice, seuls quelques mots énoncés par l'actrice parviennent détachés à l'oreille du spectateur), la limitation de leur mobilité (passage de l'image en mouvement cinématographique à l'image fixe de la photographie) les condamnait à disparaître, à se fondre dans le paysage. Comme si de leur corps ne devait subsister que leur spectre, leur histoire comme mémoire

personnelle, ou comme si la dynamique du voyage, qui impose le mouvement au statisme, le déplacement à la fixité, choisissait de ne pas livrer le personnage rencontré dans sa corporéité, mais dans une figuration inachevée, en particulier lorsqu'il s'agit de personnages féminins.

Ainsi ce road-movie, conçu par Marc comme une évasion qui lui ferait oublier le point mort dans lequel se trouvent ses recherches sur le journaliste Ramon Barnils, ne va cesser de lui renvoyer des bribes d'une autre mémoire commune, celle de l'histoire et en particulier de la République et de la Guerre Civile. Le vol de la photographie de la famille de Barnils fait replonger Marc dans le sujet de ses recherches, le journaliste et l'époque qu'il représentait. Le film montre alors une série de photographies des années 1920 et 1930, et invoque les transformations sociales et les espoirs qui surgirent à cette époque. Mais la mémoire de l'histoire est également empreinte dans le paysage que traversent les deux frères. Une exploration des terres de l'Ebre permet de découvrir les traces laissées par la guerre sur ce paysage, comme les arbres recouverts de mitraille que le garde forestier leur montre lors de la deuxième rencontre. La mémoire familiale et la mémoire historique ne cessent de se croiser, comme dans l'épisode du mas Andreu, où les personnages tombent sur une ancienne ferme où leur grand-père maternel était venu se réfugier pendant la guerre. L'anecdote est rapportée dans son journal et reconstruite par la voix de la narratrice, qui donne un ton étrange à son récit : les soldats dormaient sur les arbres pour éviter la vermine grouillant dans le mas<sup>15</sup>. Au fur et à mesure que les deux frères continuent leur voyage, le paysage ne cesse de révéler sa mémoire, jouant également sur le principe de l'apparition et la disparition qui touchait les figures humaines, dans un registre qui devient de plus en plus fantastique. Après avoir visité le mas Andreu, la narratrice rapporte que d'après les habitants, le sol était semé de squelettes, et que dans le fond du lac, on pouvait voir les silhouettes des morts, présence terrifiante qui fait écho à la légende d'un poisson-chat monstrueux, dont David ressent la présence menaçante lors d'une baignade, et qui fut introduit dans la région par un touriste allemand en 1974. Au-delà de la dimension quasi surnaturelle donnée à ce poisson extraordinaire, il constitue lui-même la trace d'une autre époque, marquée par l'arrivée du tourisme de masse (la narratrice annonce que le poisson en était arrivé à mettre en danger tout l'écosystème du lac). Puis, la disparition de Marc, précédée par la découverte de statues, troncs d'arbres recouverts de peinture destinées à leur donner une apparence humaine, ou naïvement démoniaque, présence immobile laissée dans la nature par un sculpteur anglais, qui avait lui-même disparu un jour, sans explications, peut-être victime du poisson-chat. Le trajet de David sur le fleuve, à la recherche de

---

<sup>15</sup> Il est intéressant dans ce sens de reprendre les propos que le réalisateur avait tenus sur sa poétique de travail pour *L'arbre de les cireres*, où il évoquait ce travail sur les différentes mémoires : « Este aspecto queda enlazado estrechamente con la idea que defiende de recuperación de la memoria histórica a través del cine. Esto no sólo es la memoria histórica, que para mí significa memoria colectiva y social, o llenar esa distancia entre generaciones que desconocen su historia común aunque no compartida, sino también es lo que en ese momento estás descubriendo.

Con *L'arbre de les cireres* descubrir la historia que hay detrás de cada personaje y qué piensa, no sólo sirve para recuperar esta memoria y reconstruir un pasado, digamos colectivo, si no que le sirve al espectador que mira unas historias que están aconteciendo de forma simultánea a su presente, pero también a los propios actores. Por tanto, se trata de dos discursos que están en juego y crean a su vez una complejidad que a mí me sirve para estar contando historias en la actualidad. Por esta razón, últimamente me preocupa profundamente lo que representa la pausa en lo referente a la cuestión del tiempo en el cine. [...] Por lo tanto hay dos líneas de trabajo: la del espectador y la del actor que está recuperando una memoria de alguien que ha desaparecido, es decir, que puede existir una memoria emocional, histórica, memoria como pensamiento que recupera algo efímero o que se ha marchado. Me he dado cuenta de que estoy trabajando en esta línea, es decir, la que acontece a los actores y, simultáneamente, con la posición del espectador/a ». « El cine es, sobre todo, una posición ética, un mirar las cosas », *op.cit.*, p. 25.

Marc, instaure le climax fantastique du film, jusqu'aux retrouvailles des deux frères, qui marquent le retour au réel. Cette présence de la mémoire ne peut pas être séparée de la parole qui l'énonce : des récits qui s'imbriquent, qui se superposent, relayés par la voix de la narratrice, constituant un récit mémoriel fondé sur la transmission orale. C'est peut-être le sens du dernier monologue de Marc à la fin du film, lorsqu'il évoque la capacité de Ramon Barnils, perçue le jour de sa disparition, à mettre secrètement en rapport des personnes, à créer des liens, une habileté qui semble répondre à la poétique du film, consistant à recoudre les bribes de paysages, de matériaux et de mémoires glanés sur la route.

Dans *Dies d'agost*, Marc Recha continue l'exploration des zones limitrophes du territoire catalan, qu'il avait entamée dès son deuxième film, *L'arbre de les cireres*. Le parcours éminemment spatial propre au road-movie traverse les paysages contrastés de la région, marqués par l'aridité et la présence fluviale de l'Ebre, explorant les zones rurales délaissées en général par le cinéma. Mais la traversée de l'espace révèle également les traces laissées par le temps dans un territoire autrefois dévasté par la guerre, les marques imprimées par l'homme sur le paysage à travers l'histoire, comme les mémoires individuelles croisées sur la route, que le film tente de lier et de partager, de transmettre, dans l'espoir de participer à l'élaboration d'une mémoire collective. Cependant, si le film de Recha demeure aujourd'hui d'une étrange beauté, c'est que le réalisateur a su s'adapter aux conditions de tournage, à l'inventivité que lui offrait la création sur la route, c'est-à-dire en mouvement. En cela, il s'inscrit dans la lignée d'une avant-garde formelle présente dans le cinéma catalan, laissant une part essentielle à l'inventivité formelle mais toujours préoccupée par la question des rapports humains, qui s'était cependant souvent exprimée depuis le documentaire. Recha, depuis la fiction, s'apparente alors à l'œuvre antérieure de Joaquim Jordà, de son contemporain José Luis Guerin, et de ceux qui allaient suivre, comme Isaki Lacuesta. De ce fait, son œuvre représente une remarquable expérimentation qui a ouvert les portes à un renouvellement des formes dans une voie que quelques autres réalisateurs empruntent aujourd'hui.

*Centre d'études catalanes de Sorbonne Université*  
24 04 2017

## **Bibliographie**

*Banda Aparte. Revista de Cine-Forma de ver*. Valencia: Ediciones de la mirada, 14-15 (2011).

*Benzina. Revista d'excepcions culturals*, 8 (octobre 2006).

CASTANON-AKRAMI, Brice. *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Thèse de doctorat, Reims, 2011.

PUJOL, Anton. « Visualizing trauma – Marc Recha's *Dies D'agost* », *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, 2 (juin 2016).

*Quaderns del CAC*, Barcelona, 16 (mai-août 2003).

WHITTAKER, Tom. « Ghostly resonance: sound, memory and matter in *Las olas* and *Dies d'agost* ». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 3 (2014).