

Los Hongos

Oscar RUIZ NAVIA, 2014

Analyse d'Emmanuel Cano, chargé de mission DAAC au cinéma l'ABC de Toulouse

Deuxième long métrage du cinéaste colombien Oscar Ruiz Navia après *La Barra* (2009)¹, *Los Hongos* a obtenu le prix spécial du jury de la section « Cinéastes du présent » du festival de Locarno en 2014. Le film est une production de Contravias Films, société fondée en 2006 notamment par Oscar Ruiz Navia, et dont l'objectif est de se démarquer de la majorité des réalisations colombiennes, dans lesquelles les jeunes réalisateurs indépendants prétendent ne pas se retrouver. Or, avant tout, il s'agit bien de cela dans *Los Hongos* : de parvenir à se retrouver, dans le cinéma, par ce dernier, dans l'espace urbain qui est filmé, dans la ville de Cali, plus globalement peut-être dans la Colombie contemporaine happée dans le processus de mondialisation. Cette mondialisation, c'est d'abord celle des images, ou plus précisément d'un type d'images, dominant, et déferlant sur les écrans de toute forme. Ce sont les images des téléviseurs, omniprésents en Colombie, ce que montre *Los Hongos* au détour de différentes scènes, et dont les procédés auraient en quelque sorte contaminé la production cinématographique pour des raisons commerciales². Ce sont les images des films au cinéma, dont la grande partie de la production demeure centrée sur des thèmes convenus tels le trafic de drogue, la violence, les conflits armés, la corruption des politiques. De la même façon, les salles de cinéma, en Colombie comme dans de nombreux autres pays, restent dominées par les films états-uniens, et le cinéma indépendant dispose d'une visibilité réduite pour des raisons économiques. Si le contexte depuis une dizaine d'années paraît un peu plus favorable au cinéma colombien, dont la production a bénéficié de deux lois votées en 2002 et 2003³, les films indépendants demeurent toutefois minoritaires et peu visionnés, d'autant que dans ce pays les exploitants doivent respecter la durée de distribution initialement accordée par le distributeur, sans possibilité de l'allonger, même lorsqu'un film rencontre le succès. Par contre, la censure politique ne semble pas sévir. *Los Hongos* a même bénéficié d'un financement du gouvernement colombien, il

¹ Le titre original est *El vuelco del cangrejo*.

² Selon Oscar Navia Ruiz. Voir : « La situation actuelle du cinéma colombien », table ronde, Festival des 3 continents, Nantes, 2014.

³ Ces lois, en particulier celle de 2003, permettent d'aider de nombreux projets cinématographiques (plus de 3500 entre 2003 et 2010). Elles favorisent en outre les investissements dans le cinéma, grâce notamment à des déductions d'impôts. Ces déductions d'impôts bénéficient également aux exploitants des salles qui choisissent de projeter un court-métrage en début de séance avant un long-métrage, ce qui encourage la création cinématographique colombienne.

faudrait ajouter : parmi d'autres ; signe également de son intégration à la mondialisation, le financement, et de la sorte la production en elle-même, sont internationaux⁴.

D'aucuns se seraient étonnés de ce financement par le pouvoir colombien, le sujet de *Los Hongos* étant à première vue l'art de la rue, et ce qui est en général qualifié de contre-culture urbaine. Le film est en effet centré sur deux jeunes *grafiteros*. Cependant, les graffitis connaissent un succès quasi institutionnel en Colombie, comme en témoigne le Graffiti Tour organisé dans la ville de Bogota pour les touristes et les nouveaux résidents, et qui doit leur servir à se repérer en son sein. C'est d'ailleurs ici qu'il s'agit de retrouver le sujet de cette fiction : Comment se repérer dans la ville ? – pour les deux jeunes héros du film ; pour le réalisateur lui-même peut-être, né à Cali, qui y revient pour la filmer. Le cinéaste filme ainsi dans la troisième métropole de son pays⁵ deux jeunes un peu désœuvrés, en manque de repères justement, dans une forme de décalage, qui peinent à se retrouver dans la société contemporaine, et qui, en fin de compte, cherchent à porter un regard sur la ville. Il faudrait ajouter : en même temps que la caméra, qui de même que les deux jeunes qu'elle suit, tente d'élaborer, de se forger un regard sur la métropole colombienne. Quel dispositif Oscar Ruiz Navia met-il en œuvre pour façonner ce regard, en train de se construire, sur l'espace urbain ? En d'autres termes, le film *Los Hongos*, le cinéma en général, seraient-il en mesure de redonner l'espace urbain à la perception ? Par ce qui semble être son projet, volontairement ou non d'ailleurs, le film s'inscrit de la sorte dans tout un pan du cinéma indépendant contemporain qui tente d'interroger le monde globalisé par le biais du cinéma. Ce cinéma indépendant, François Laplantine se propose de le définir : l'anthropologue précise d'emblée qu'il regroupe des films qui peuvent être très différents les uns des autres, mais qui forment un système, voire une « internationale du cinéma indépendant », reprenant l'expression de Michel Reilhac⁶. Ainsi, on reconnaît ces films comme appartenant à un même ensemble. En outre, ce « qui caractérise les films de ces auteurs », poursuit François Laplantine, « à travers le refus d'une dépendance de la périphérie par rapport à un centre, est la résistance à l'académisme du *world* cinéma qui maquille la réalité (...) préfigurant des formes de sociétés dans lesquelles il n'y aurait plus de solitude et de silence »⁷. En dehors de son projet, qu'est-ce qui permet de rattacher *Los Hongos* à cet ensemble du cinéma indépendant contemporain ; en d'autres termes : en quoi cette œuvre constituerait une tentative de ne pas

⁴ Le film est une coproduction colombienne, française, argentine et allemande. Il a également reçu le soutien du programme Ibermedia, du Buenos Aires Lab, du World Cinema Fund, qui subventionne le festival de Berlin, du Fond Hubert Bals, et du Torino Film Lab du festival de cinéma de Turin.

⁵ Cali compte environ 2,3 millions d'habitants (recensement de 2012). Les deux premières villes de Colombie sont Bogota et Medellín.

⁶ LAPLANTINE François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 28.

⁷ *Ibid.* pp. 28-29.

maquiller, camoufler la réalité, pour au contraire l'interroger, et qu'est-ce qu'une telle tentative implique d'un point de vue filmique ?

La proximité entre Oscar Ruiz Navia et les autres réalisateurs du cinéma indépendant peut déjà se lire dans la démarche qui a initié leurs productions. Ainsi, le cinéaste colombien fonde Contravias Films car il ne se reconnaît pas dans le cinéma de son pays, de même par exemple que Jia Zhang-ke en Chine, quand il constitue quelques années auparavant un Groupe de cinéastes indépendants à l'Académie de cinéma de Beijing, puis la société de production Xstream en 2003. Cette idée de produire soi-même ses propres films, et ce en contrepoint d'une production majoritaire, l'un comme l'autre l'ont d'ailleurs au même moment de leur vie : quand ils sont à l'Université. De la même façon, la thématique de la recherche de repères, ou d'une identité, pourrait rapprocher Oscar Ruiz Navia de cinéastes d'Amérique latine tels Walter Salles, qui vient d'ailleurs de tourner un documentaire sur Jia Zhang-ke (*Jia Zhang-ke, un gars de Fenyang*, 2014 ; la sortie en France est prévue pour 2015). Son film *Central do Brasil* (1998) suit en effet deux personnages en quête d'identité, dans un style cinématographique cependant différent. La première partie de ce film, cela étant, essaie de montrer la ville de Rio par le biais de sa gare et de ses habitants touchés par la misère et la décomposition sociale.

Le titre *Los Hongos* est à cet égard significatif. Désignant les champignons en français, il ne fait pourtant pas référence aux champignons hallucinogènes et autres drogues psychotropes, comme on pourrait le penser. Le cinéaste l'a voulu dans un sens très littéral : le champignon est un être vivant qui apparaît dans un contexte de moisissure, de décomposition⁸. Deux lectures du titres sont en conséquence possibles : La ville est prise en tant que milieu social qui se décompose, dans lequel on a du mal à se situer, et qui donne naissance à de jeunes contestataires regardés par les normes comme une sorte de parasites ; les champignons sont la forme de vie qui surgit de la mort – c'est ce qui a surtout déterminé Oscar Ruiz Navia dans le choix de ce titre⁹.

Ces deux *hongos* du film sont donc deux jeunes, issus de milieux sociaux différents, et réunis autour de l'art de rue et par la caméra du cinéaste. Ras est un jeune Afro-américain qui vit dans le quartier pauvre d'Aguablanca avec sa mère ; Calvin est un étudiant qui appartient à la classe moyenne et qui vit avec sa grand-mère Norma, une institutrice à la retraite et atteinte d'un cancer ; son père Gustavo est un chanteur ; sa mère habite une autre ville. L'un comme l'autre, ils éprouvent la ville et les plans du film dans une forme de décalage. Leur regard paraît le plus souvent intrigué par le monde qui les entoure, et qu'ils ne semblent pas bien comprendre. De même, ils se situent dans de nombreuses

⁸ZAPATA VILLA Daniel, « [Los hongos : Nunca más guardaremos silencio](#) », *La Palabra*, Periódico Cultural de la Universidad del Valle, 14.10.2014

⁹ *Ibid.*

scènes du film quelque peu à l'écart, ici et ailleurs dans le même temps. Au début du film, Ras est employé dans le secteur du bâtiment, avant de se faire licencier. Au moment des pauses-déjeuner, il n'est pas parmi les autres ouvriers, mais à l'écart, seul dans leur contre-champ, à regarder la ville en arrière-plan. Un peu plus tard dans le film, Calvin observe seul assis sur un canapé ses amies étudiantes danser, s'amuser au cours d'une fête à laquelle il ne participe pas réellement. A l'issue de cette soirée, il couche avec son amie, mais sans non plus participer vraiment à l'acte sexuel, et quand la jeune fille *se retire* et lui demande de finir tout seul, parce qu'elle est ivre, on se dit qu'il n'avait pas vraiment commencé. Parmi les individus plus âgés, en général leurs parents, les deux jeunes manifestent également une sorte de décalage qui les maintient ailleurs, dans la position de l'observateur distant. Il y a ainsi dans *Los Hongos*, une difficulté à voir, le monde, la ville, qui en outre est en mutations. Ces changements de la ville se voient par la présence des chantiers à l'écran : chantiers en cours du premier emploi de Ras, ou en arrière-plan ; Université des Beaux-arts qui ressemble à un chantier ; chantier à peine achevé tel celui du tunnel de l'avenue Colombia inauguré en mai 2013, juste avant le tournage du film. Or précisément, il s'agit « d'apprendre à voir », comme le dit le professeur d'arts plastiques au cours duquel nous assistons. Comment voir la ville de Cali en la filmant ? Oscar Ruiz Navia y répond en suivant deux jeunes qui éprouvent une difficulté à s'inscrire dans l'espace urbain et dans le plan, tout en élaborant un dispositif de fragmentation qui renvoie à la fragmentation urbaine. Dans le même temps, le dispositif qu'il essaie de mettre en œuvre relève de l'entre-deux, en cela qu'il se situe entre documentaire et fiction. L'entre-deux suppose aussi une forme d'alternance, et celle-ci ne se limite pas à des aller et retours entre des procédés documentaires ou de mise en scène. Le film tente également d'opérer un autre aller retour, entre le passé et le présent, ce qui a été transmis et ce qui est à transmettre, et cela afin d'en garder des traces. C'est précisément ce dispositif fondé sur la fragmentation, l'entre-deux, et la tentative de garder des traces par le biais du cinéma, qui paraît rattacher *Los Hongos* au cinéma indépendant de notre époque.

FRAGMENTATION URBAINE ET FRAGMENTATION FILMIQUE

Quand il s'agit de voir la ville, la première difficulté qui semble éprouver les deux jeunes, mais aussi celui qui regarde, réside dans la fermeture fréquente de la profondeur de champ. Cette dernière est le plus souvent bouchée, et ce par l'omniprésence de murs de toute sorte. Le mur est l'un des motifs récurrents du film. Il y a bien sûr les murs graffés, ou plutôt en passe de l'être, puisque le seul dessin achevé que nous voyons dans le film n'apparaît en fin de compte que dans la dernière séquence ; il y a également les murs des chantiers, le mur de la douche du père de Calvin, les murs de la maison du

père, le mur délabré de la maison de Ras, les murs comportant des affiches électorales, les ombres sur les murs, le mur en parpaings d'une église, les murs de la ville en arrière-plan, le mur blanc contre lequel les personnages et le regard butent à la suite du concert de rock-garage, le mur du premier plan avec la main (celle de Ras) qui le parcourt.



Ces murs, s'ils ferment la profondeur du champ, renvoient dans le même mouvement à la solitude des personnages, et à leur isolement notamment dans le plan. Cependant, tous ces murs découpent aussi et en quelque sorte la ville, et représenteraient l'idée d'une fragmentation de l'espace urbain. A cet égard, les lieux du film sont tous très différents, et on passe de l'un à l'autre le plus souvent sans aucune transition, par des coupes nettes. Le plan qui nous fait entrer chez Norma vient brutalement après une prise de vue extérieure qui en outre contraste fortement avec lui. D'une façon plus générale, le film nous conduit d'une atmosphère à une autre sans transition, joue sur le contraste entre les plans, et même entre les murs filmés de ces différents lieux ; c'est cela qui donne également cette idée de fragmentation de l'espace. Or, si nous changeons de lieu, c'est fréquemment au hasard, ou sans trop savoir pour quelle raison. Le récit ne suit pas réellement un cours linéaire. La fragmentation est aussi celle de la narration.

Les coupes franches entre les séquences introduisent également une impression diffuse de violence, qui ne s'exprime pas complètement dans le film, mais demeure le plus souvent à l'état latent, ou sous la forme d'une menace qui pourrait se déchaîner à tout moment. Cette violence qui point sans se montrer transparaît à travers la machette que le père de Calvin prend sous son matelas au réveil ; dans les yeux bandés des deux jeunes dans le fourgon de police, et qui rappellent inmanquablement les enlèvements en Colombie ou ailleurs en Amérique du Sud ; au creux du récit de Norma ; dans

l'intervention de la police pour arrêter le groupe des *grafiteros*. La scène en elle-même n'est pas exactement d'une violence intenable, et elle prête même à sourire. Toutefois, dans son ensemble, elle contraste avec deux moments plus violents, et dont la brutalité ressort précisément pour cette dernière raison, provoquant dans la surprise une sorte de secousse chez celui qui regarde. La seconde de ces scènes correspond à la bagarre entre les deux jeunes ; la première se situe au début de l'intervention des forces de l'ordre : le cinéaste nous met à la place d'un policier, en caméra subjective. Nous courons vers l'un des jeunes *grafiteros* qui étonnamment ne fuit pas, qui plutôt nous regarde, et d'un coup, nous le frappons. Le coup est sec, et à peine donné, le plan lui-même est coupé, redoublant ainsi le choc. C'est alors cette double percussion qui crée la secousse.

Le film procède par d'infimes secousses, et c'est le plus souvent à travers elles que le cinéaste va faire surgir un pan de réel, pour tenter de le redonner à la perception. Si cet infime surgissement est possible, fréquemment dans les contrastes entre les plans, entre les plans et la bande son, entre les sons, les musiques¹⁰, dans le rythme du film, c'est parce que le dispositif mis en œuvre repose par ailleurs sur une alternance qui finit par créer une forme de rêverie : les secousses sont d'autant plus perceptibles qu'elles viennent l'interrompre, y introduire une discontinuité. On entre entièrement dans cette rêverie au détour de la neuvième minute du film, une nouvelle fois en pénétrant chez Norma, avec des gros plans sur des plantes vertes, puis la vue d'un salon qui semble égaré en milieu tropical. Or, un peu plus tard dans le film, nous apprenons que le projet des deux jeunes gens consiste à peindre sur un mur des personnages qui seraient recouverts de plantes et sous l'eau. L'intérieur de la maison de Norma commence en partie à figurer ce lieu imaginaire, cet ailleurs du film auquel les deux jeunes n'ont finalement pas accès, obstrués par les murs, mais qu'ils cherchent justement à projeter dessus, comme pour les ouvrir, ou plutôt, pour y creuser une perspective¹¹. Cet ailleurs, ce serait une autre ville, ou plus précisément un ici autrement, une ville reconfigurée et déjà repeinte, au sein de laquelle ils se retrouveraient. Lieu utopique, il n'existe donc pas, sauf à la toute fin du film, un peu étrange, qui finit en cela de nous plonger dans la rêverie – il n'existe pas dans cette première mesure où un lieu utopique est littéralement un non-lieu : *u-topos* en grec ; dans cette autre où il naît dans l'imaginaire des personnages, qui renvoie aussi à celui du scénariste. Qu'importe, le cinéaste le fait exister, et finit par le montrer à l'écran. Qu'importe encore, il en parsème de-ci, de-là le film, par touches de verdure qui forment autant de rimes, d'échos, travaillant celui qui regarde, et déjà sa mémoire. Il faut alors revenir chez Norma, lieu de la verdure, et lieu de la mémoire, de la sienne déjà, entre le passé et le présent, fusionnant même les deux au cours d'une

¹⁰ Chanson de variété ou ska ; chant religieux ou rock punk ; etc.

¹¹ Un peu à la manière d'un Banski creusant des brèches sur le mur qui sépare les territoires palestiniens d'Israël.

séquence. Car le cinéaste met en œuvre également un dispositif d'entre deux : entre le passé et le présent ici, entre documentaire et rêverie surtout.

UN FILM ENTRE DOCUMENTAIRE ET REVERIE

Oscar Ruiz Navia qualifie son film de « rêve documentaire ». Cette alternance entre procédés documentaires et procédés relevant de l'imaginaire est l'un des traits caractéristiques des auteurs indépendants contemporains, qui brouillent les frontières entre fiction et documentaire davantage encore que leurs prédécesseurs inclus dans le cinéma de la modernité. Ainsi parle-t-on dès lors de fiction du réel. A titre de comparaison, nous pouvons citer ici, comme cinéastes qui fondent leur cinéma sur l'entre deux, Tsai Ming-liang, ou de nouveau Jia Zhang-ke. Le meilleur exemple correspondrait sans doute à un film de ce dernier : *24 City* (2008), œuvre hybride entre fiction et documentaire. Le film se présente en effet comme un documentaire composé d'une succession de témoignages, mais la moitié d'entre eux sont joués par des acteurs. Sans aller jusqu'à une telle (con)fusion des deux formes, Eric Khoo dans *Be with me* (2005) procède également à une alternance entre documentaire et fiction, construisant son récit à partir d'un film documentaire.

Dans *Los Hongos*, les procédés documentaires visent déjà à enregistrer la rue de Cali. La séquence débutant la huitième minute cinquante du film peut ici servir d'exemple. Elle intervient juste après que Ras a été licencié. Un plan le montre isolé devant un mur de béton, en train d'y inscrire son nom, puis nous le suivons à travers la ville que nous regardons, en caméra portée. Un beau plan de rue s'ensuit, qui rappelle *Xiao Wu, artisan pickpocket* (1997) de Jia Zhang-ke. Cette fois, nous observons Ras de l'autre côté de la rue, à distance, séparés de lui par la vie de la ville, le trafic des automobiles, le cours des passants. Celui-ci achète un journal puis il quitte le champ. Il ne reste plus dès lors que la rue à observer, et il est presque dommage que le plan, assez long, ne dure pas un peu plus, que la caméra n'enregistre pas davantage la rue. Un autre plan dans lequel les deux héros sont en vélo rappelle ce même film de Jia Zhang-ke au cours duquel Xiao Wu, de même, parcourt la ville, ici de Fenyang. La différence résiderait avant tout dans l'échelle des plans, ceux d'Oscar Ruiz Navia étant plus larges, mais les proximités entre les deux films peuvent être soulevées.



*Los Hongos*¹²

Xiao Wu, artisan pickpocket

Souvent dans *Los Hongos*, ainsi, la caméra accompagne les acteurs, les suit à travers les lieux de la ville. Une large part d'improvisation, en fonction des lieux, semble alors présente dans le tournage, mais justement, il ne s'agirait que d'une impression, et la caméra pas plus que les acteurs ne se laissent vraiment porter par les flux urbains ; ils s'y adaptent plutôt. Chacun d'entre eux paraît déambuler, mais choisit d'aller ici ou là, et il n'y a alors aucun enregistrement de la réalité en quelque sorte à l'état brut : cela ne se peut pas. Si Oscar Navia Ruiz ne questionne pas pour autant la réalité colombienne à la façon d'un Abbas Kiarostami dans *Ten* (2002)¹³, il n'en reste pas moins que ses choix renforcent l'aspect documentaire de son film de fiction.

D'une façon générale, les aspects documentaires du film sont multiples : ici, la caméra filme les ouvriers déjeunant en panoramique sans aucune mise en scène apparente ; là, elle se tient à distance, de nouveau en observateur qui paraît capturer une scène de rue, rappelant les néoréalistes italiens d'après-guerre. Aucun acteur n'est professionnel, et une partie d'entre eux joue même son propre rôle : les *grafiteros* que rencontrent les deux jeunes sont effectivement de célèbres artistes de rue. Aucune dramatisation n'est présente dans les scènes du film ; Oscar Ruiz Navia laisse souvent tourner sa caméra, ou semble filmer en tâtonnant. La caméra paraît hésiter, suivre ceci ou bien cela,

¹² Dans le premier photogramme du film, il est intéressant de noter que la profondeur de champ est en partie ouverte, par une sorte de trouée représentée par une artère perpendiculaire à celle où Ras est situé.

¹³ Voir à ce sujet LAPLANTINE François, *op. cit.*, pp. 118-126.

et l'impression qui en résulte est celle d'un film en train de se faire, « invent[é] à mesure qu'[il est] tourné », pour de nouveau reprendre les propos de François Laplantine sur le cinéma indépendant¹⁴. Cette impression est accentuée par les nombreux plans tournés en caméra portée, qui bouge, et qui est de la sorte présentifiée. Les regards caméra sont aussi une façon de la rappeler, notamment lors de la soirée étudiante, au cours de laquelle le film s'apparente même à une vidéo amateur. Les sons également semblent fréquemment directs. Les silences durent, participent au creusement de l'écran, et aussi à l'attente. Cette attente, c'est le plus souvent celle des personnages principaux. Si elle permet au film de s'inscrire en contrepoint par rapport à un cinéma commercial dominant que dénonce le réalisateur¹⁵, et dont le rythme est marqué par la rapidité, voire l'emballement, elle offre surtout à l'imprévu la possibilité de s'introduire dans le plan, amène la présence de l'incertitude, et ainsi le réel. L'attente renvoie à ce qui échappe, déjà aux personnages, et ce qui leur échappe, c'est précisément la réalité. Elle leur échappe, et ce déjà parce qu'ils ont du mal à s'inscrire dans la ville, et dans les plans. Cette réalité qui échappe est matérialisée par les deux filles qui laissent les deux jeunes hommes, par le vélo que Calvin perd, par l'argent qu'ils n'ont pas. Ainsi, en même temps qu'elle donne une épaisseur aux plans, l'attente vient évoquer une réalité qui ne vient pas, précisément alors qu'on l'attendait. Ras embrasse la chanteuse ; nous nous attendons à ce qu'une histoire d'amour commence ; mais il n'en est rien : la jeune femme s'enfuit avec la petite amie de Calvin, laissant les deux personnages seuls buter contre le mur. L'attente, finalement, est déçue. Nous butons contre le réel.

L'ensemble de ces éléments, au premier rang desquels pourrait se situer le tâtonnement, renvoie aussi à l'absence d'histoire. Le film ne raconte aucune histoire, et se compose plutôt d'une suite de situations, de rencontres, de lieux de vie. La narration, fragmentée, semble suivre l'errance des personnages à travers la ville, ou plus précisément : dans les différents lieux de la ville, le passage d'un lieu à l'autre se faisant une nouvelle fois assez brutalement, soit par une coupe nette, soit par la traversée rapide, dans une forme de fuite, à vélo, en skateboard, dans le trafic. Cette déambulation dans la ville un peu au hasard rappelle ici aussi le cinéma de Jia Zhang-ke. *Xiao Wu*, artisan pickpocket peut être de nouveau cité, mais également *Plaisirs Inconnus* (2002), qui suit de même deux jeunes désœuvrés, dans la ville chinoise de Datong, ou encore *Still life* (2006), mêlant procédés documentaires et rêverie par moments fantastique. On pourrait de la même façon citer Hong Sang Soo et son film *Haewon et les hommes* (2013) pour des raisons identiques d'entremêlement du rêve et de la réalité, ou encore les films de Gus Van Sant pour ce qui est de l'errance.

Cette errance accentue l'impression de rêverie qui imprègne *Los Hongos*. La déambulation des deux jeunes instaure un mouvement de circulation, qui semble s'effectuer au hasard des rues. La

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ « La situation actuelle du cinéma colombien », *art. cit.*

circulation est celle des deux jeunes, en mouvement dans la ville, dans les lieux, et qui nous font parcourir l'espace urbain ; c'est aussi celle des sons : la caméra traverse par exemple la maison vide du père de Calvin on dirait en suivant les sons de son chant. Ainsi, nous nous rendons d'un lieu à l'autre de la ville, d'un quartier à un autre quartier, en suivant les deux jeunes, comme pour dessiner une carte de Cali. Cependant, la carte est difficile à recomposer, tant les deux jeunes laissent une impression de flottement. C'est un peu comme s'ils étaient « l'esprit de la rue », comme il est dit dans le film. C'est aussi ce qui constitue la sensation de rêverie. Cette rêverie éclate à la fin du film pour se répandre à l'écran et substituer aux murs de la ville un autre mur : celui de verdure. Nous ne sommes pas chez Norma cette fois, mais à la périphérie de Cali. Là, les deux personnages peuvent réellement s'inscrire dans le plan, qui semble même les absorber en leur donnant une place : dans l'arbre géant ; sous l'eau ; le long du mur sur lequel la main de Calvin passe et qui fait écho au premier plan du film. Cette fois cependant, nul besoin de repeindre le mur. Finalement, le projet des deux jeunes hommes se voit concrétisé, et il l'est déjà par le film, qui montre ce qu'ils rêvaient, voulaient peindre sur les murs de la ville. Le film les mène jusqu'au lieu de leur imagination, qui se voit ainsi *réalisé*, et il interrompt ainsi leur errance, ou du moins lui donne-t-il une autre forme : elle devient également verticale. Les deux jeunes montent à l'intérieur de l'arbre gigantesque ; ils plongent dans l'eau ; ils passent en quelque sorte de l'autre côté, pénétrant peut-être ce lieu qu'ils pensaient imaginaire, et en fin de compte le mur contre lequel ils butaient. De même, ce lieu, ils le découvrent par hasard, alors qu'ils venaient d'être interrompus dans leur travail de peinture par des policiers qui les embarquent, et qui finissent par les abandonner au bord d'une route périurbaine. L'attente ici aussi est déçue, et le film rend aux deux jeunes leur projet ; en quelque sorte, il achève leur fresque qui apparaîtra sans eux dans le dernier plan. C'est ce que Calvin constate en observant le décor autour de lui : « Je veux finir le mur qu'on a commencé », dit Ras ; « Je dirai qu'il est fini », lui répond son ami. Cette fresque, elle représente l'arbre au sein duquel ils s'inscrivaient, et qui se trouve donc inscrit sur un mur de clôture abandonné de la ville. La façon de *Los Hongos* de détruire ce mur, de rompre peut-être la fragmentation initiale, du moins de se l'approprier, et de la regarder autrement, résiderait là. Et déjà, les deux arbres instaurent une continuité nouvelle entre deux plans successifs.





Cette dernière séquence, si elle nous plonge définitivement dans la rêverie, accentue les aspects fantastiques que par cette dernière le film revêt par moments¹⁶. L'intérieur de la maison de Norma frôle parfois le fantastique ; la scène de la soirée entre étudiants également, notamment par le biais de ces éclats lumineux qui paraissent ajoutés à l'image en postproduction. Or, ces différents éléments troublent celui qui regarde, lui font un peu plus perdre ses repères, le rapprochant de la sorte de la perception de Ras et Calvin. Loin de nous éloigner du réel, le fantastique nous l'évoque. C. Rosset écrivait à ce sujet que le fantastique était justement « ce qui permet d'évoquer la singularité du réel », cela d'autant plus s'il lui est « mêlé », s'il « fait interférence avec lui »¹⁷, ce qui paraît être le cas dans ce film d'Oscar Ruiz Navia fondé sur l'entre deux : entre documentaire et fiction, entre réel et imaginaire, entre rêverie et réalité brute, également entre passé et présent.

LIENS ENTRE LES GENERATIONS

Le film interroge les relations entre les générations à travers les familles de Calvin et Ras. Or Ras semble entretenir une relation conflictuelle avec sa mère qui essaie de le sauver en l'exorcisant. Quant à Calvin, sa mère vit loin, et il paraît assez éloigné de son père (joué par celui du réalisateur), celui-ci semblant littéralement lointain. Les deux parents ne semblent pas servir de repères aux deux jeunes, qui les regardent d'ailleurs d'un air impassible, un peu comme s'ils étaient des étrangers. A cet égard, la grand-mère de Calvin constitue une figure à part. C'est d'ailleurs elle qui fera la liaison entre le passé et le présent.

Or pour construire son film, le cinéaste affirme avoir mélangé ses souvenirs dans Cali avec les nouveaux modes de vie urbains ; des lieux connus, et d'autres découverts au cours du tournage ; des

¹⁶ Le fait que le premier plan de l'image filmique de l'arbre soit dans l'ombre, de même que celui de sa peinture, montre que les deux personnages réalisent sans le savoir le paysage dans lequel le film va les mener et qu'il va donc lui-même achever. L'aspect fantastique de l'œuvre en est ici renforcé.

¹⁷ ROSSET Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, Quadrige / PUF, 2011, pp. 126-128.

personnages familiers et des inconnus¹⁸. Si son objectif était par-là de contrôler une partie du film tout en en laissant une autre lui échapper¹⁹, il en résulte dans le même temps un entremêlement de son passé et de son présent.

Dans le film plus particulièrement, le passé remonte donc par l'intermédiaire des souvenirs de Norma. C'est en outre cette grand-mère qui va transmettre quelque chose, une histoire, une mémoire, peut-être aussi un regard. Cette idée de transmission ou d'éducation est accentuée par son ancien métier : elle était institutrice. Au cours d'une séquence, Norma raconte son histoire, qui est aussi l'histoire de la Colombie, et qui pourrait être celle de l'Amérique latine. Ses souvenirs, elle les montre également, en sortant des photographies, qui deviennent images d'archives filmées en plans serrés. A leur suite, c'est un gros plan de Norma qui regarde les photographies, puis qui regarde la caméra, qui nous regarde, depuis son visage sillonné par le temps. Le plan est redoublé deux plans plus tard par une image fixe de Norma, debout dans son patio, droite derrière son déambulateur, allumant puis fumant une cigarette. Elle apparaît après un fondu enchaîné qui l'associe à un tableau reproduisant l'une des photographies de sa jeunesse. Elle devient elle-même archive, dépositaire de la mémoire. C'est en fin de compte cette vieille femme qui permettrait la réminiscence, et non le père de Calvin, même si son dernier album, non pas de photographies mais de chansons, porte justement le titre de *Réminiscence*.

Autre passé qui revient dans le film, celui du cinéma d'Amérique latine apparaît aux détours d'une ou deux séquences. Norma regarde par exemple un film qui est en réalité *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo (1983). Or, ce dernier cinéaste a été l'un des fondateurs du groupe de Cali, aux côtés de Luis Ospina, Ramiro Arbelaez, et Andrés Caledo, groupe qui a redynamisé le cinéma latino-américain au tout début des années 1970. Oscar Ruiz Navia s'inscrit dans leur continuité, et va sur leurs traces. C'est en s'inspirant du groupe de Cali qu'il a l'idée de fonder en 2006 Contravias Films pour développer le cinéma indépendant. Associés dans la scène où Norma regarde *Carne de tu carne*, la grand-mère et le groupe de Cali ont ainsi transmis à Oscar Ruiz Navia une histoire, une mémoire, et le cinéma. A son tour, il exprime aussi la volonté de transmettre quelque chose, à travers son cinéma²⁰. Son projet d'enregistrer les rues de Cali doit se lire sous cet angle également : le cinéaste essaie de garder des traces de la ville, de son époque, de « laisser une mémoire »²¹. C'est là le cœur

¹⁸ RIOS Sandra, « Reseña Crítica de *Los Hongos* de Oscar Ruíz Navia », Cine Vista, 3 septembre 2014, <http://www.cinevistablog.com/resena-critica-de-los-hongos-de-oscar-ruiz-navia/>

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ TABAREAU-DESSEUX Ghislaine, « Quelques jours avec Óscar Ruiz Navia, réalisateur de *La Barra* », Fiches du cinéma, 30.03.2012, <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article3187>

²¹ *Ibid.*

de *Los Hongos* : montrer la vie de la rue, regarder la ville, en garder des traces²². Garder des traces de ce qui change, et dans le même mouvement de ce qui disparaît dans ce changement ; interroger la capacité du cinéma à réaliser cette œuvre de mémoire ; questionner les liens entre les générations ; c'est également ce qui travaille des cinéastes contemporains tels Jia Zhang-ke²³, pour rester sur l'exemple de cet auteur plusieurs fois cité, ou encore Hou Hsiao-hsien²⁴.



Pour Oscar Ruiz Navia dans *Los Hongos*, garder des traces de la ville constitue peut-être aussi une façon de se la réapproprier. Finalement, dans le film, les jeunes se servent bien de ce qui est généralement nommé la contre-culture, à cet effet. Or se réapproprier la ville apparaît dans *Los Hongos* comme une forme de « résistance », face à ce qui semble être la mondialisation libérale, l'uniformisation qu'elle génèrerait, et les illusions et autres manipulations de la télévision et d'une partie des pouvoirs présentant un monde « rempli de bonheur », comme on peut le lire sur les affiches électorales parsemant les murs de Cali dans le film. Cette résistance, Oscar Ruiz Navia la présente comme devant être globale elle-aussi. En témoigne le lien qui est fait avec les luttes du printemps arabe. Le sous-titre du film, « Jamais plus nous ne nous tairons », doit être celui d'une fresque des deux héros, et il est emprunté aux luttes des peuples du Moyen-Orient. Le printemps arabe est aussi associé aux *grafiteros* par les sons d'une vidéo tournée au cours de ce dernier, et qui

²² Ce n'est pas un hasard, de même, si le cinéaste exprime sa volonté de réaliser des projets avec le ministère de la culture autour de l'éducation à l'image, cf. *Ibid.*

²³ Voir les relations de Xiao Wu avec son père dans le film éponyme, ou encore celles de Xiao Ji avec le sien dans *Plaisirs Inconnus*. La question de garder des traces par le cinéma est au centre des préoccupations de Jia Zhang-ke, comme il le rappelle dans de très nombreux entretiens.

²⁴ Pour ce dernier, nous pensons notamment à *Café Lumière* (2003) ou *Poussière dans le vent* (1986), s'agissant des liens entre générations, ou encore *Millennium mambo* (2001) plus particulièrement sur la mémoire.

sert de bande sonore à la séquence de l'intervention de police dans le film. Pour les jeunes *grafiteros*, le combat est le même ; la lutte passe pour eux par le dessin ; peut-être également par le cinéma. Les conditions sont proches, les oppressions similaires ; tous subissent une même fragmentation et une même confiscation du pouvoir ; la « résistance » doit être « globale », dit l'un des personnages du film. Pour un *grafitero*, cette résistance consiste à « révéler ce qu'est la vie dans la rue », et c'est donc pareillement ce que le cinéaste se propose de réaliser : filmer la rue pour en garder des traces, grâce à un dispositif entre documentaire et rêverie. Cependant, « le sentiment de malaise vécu par les personnages (...) ne renvoie pas seulement à la difficulté d'exister dans le présent à l'avenir incertain des sociétés mondialisées. Ce malaise, cette étrangeté (...) renvoient aussi à un hors-champ de destruction de l'homme par l'homme dont le siècle qui vient de s'écouler porte la marque indélébile »²⁵. Ce hors-champ, dans *Los Hongos*, semble se rappeler de-ci, de-là dans la violence latente contenue dans une partie des séquences, et déjà évoquée. A travers le vague récit de Norma, il paraît remonter du passé, et déjà d'un passé récent de la Colombie, et non-encore complètement achevé : celui de la guerre civile.

En conséquence, la démarche d'Oscar Ruiz Navia s'inscrit dans ce que F. Laplantine définit comme étant un « néoréalisme contemporain »²⁶. Réagissant à l'inflation des images audiovisuelles, informatiques, et du cinéma commercial, qui ne donnent qu'une illusion de réalité, le cinéma indépendant contemporain du réel tente de redonner la place au vide, au manque, et de résister en cela. Formé d'« infrarécits lents, sans effet dramatique, paraissant mal organisés, se rapprochant de la vie quotidienne », ces films ne semblent répondre à aucune « logique implacable de scénario », et leur récit est « l'histoire d'une recherche »²⁷. C'est dans ce courant qu'il faut sans doute placer Oscar Ruiz Navia suivant Ras et Calvin à travers la ville de Cali.

²⁵ LAPLANTINE François, *op. cit.*, p. 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ *Ibid.*, pp. 37-40.