

*Mercado de futuros* (2011) de Mercedes Álvarez ou la société du  
Spectacle et la crise du développement

Brice CASTANON-AKRAMI

(Université Paris-13, Sorbonne Paris Cité)

*Résumé*

*Mercado de futuros* (2011) de Mercedes Álvarez est une réflexion à propos du capitalisme, sur et à partir de la crise et une interrogation sur les rêves, les désirs et le bien-être. Nous verrons comment la réalisatrice dresse un portrait du marché de la construction et de la crise économique actuelle. Puis, au-delà des mécanismes de spéculation, nous verrons comment elle trouve des stratégies narratives qui mettent en scène les dominations et les violences qui s'exercent dans les relations humaines, dans le langage, dans le travail.

*Mots-clés.* Crise financière, spéculation financière, documentaire, Histoire culturelle, Catalogne, Barcelone.

*Abstract*

Reflection on capitalism, on and from the crisis, *Futures market* (*Mercado de futuros*, 2011) by Mercedes Álvarez, questions the dreams, the desires and the well-being. We will see how the director portrays the construction market and the current economic crisis. Then, beyond the mechanisms of speculation, we'll see how she finds narrative strategies that make noticed the domination and violence which are exerted in human relations, language and work.

*Keywords.* Financial crisis, property speculation, documentary, Cultural studies, Catalonia, Barcelona.

Depuis la crise des subprimes en 2007 aux Etats-Unis et les crises financière, économique et sociale aux Etats-Unis, en Europe et au Japon qui ont suivi, le cinéma documentaire a tenté d'interroger, selon les cas, la responsabilité des banques et des grandes institutions économiques internationales, l'opacité du système financier, le surendettement des ménages aux Etats-Unis, l'impunité ainsi que la toute-puissance des paradis fiscaux et la résistance que tentent d'opposer quelques mouvements sociaux en Espagne, en Islande ou aux Etats-Unis.

Le second long-métrage de Mercedes Álvarez (1966-), *Mercado de futuros* (2011), documente de façon singulière ces crises financière, économique et sociale. Le film s'intéresse particulièrement au marché de la construction – théâtre des opérations spéculatives qui ont provoqué l'explosion de la bulle immobilière espagnole – et au modèle de société qui a engendré la dernière des nombreuses crises ayant éclaté dans le monde durant ces trente dernières années. Comme l'écrit l'économiste Dominique Plihon, l'origine de ces crises est à trouver dans « la mise en œuvre des politiques néolibérales depuis les années 1970 »<sup>1</sup>.

Dans cet article nous verrons comment, à partir de la mise en scène des lieux qu'elle documente, la réalisatrice dresse un portrait du marché de la construction et de la crise économique actuelle. Puis nous verrons, au-delà des mécanismes de spéculation et de ce marché de la construction, comment ce qui se joue au niveau de l'immobilier, trouve place également dans les relations humaines, dans le langage, dans le travail. *Mercado de futuros* propose une réflexion sur le capitalisme et sur la marchandise, sur et à partir de la crise, et interroge tout aussi bien les rêves, les désirs, le bien-être et le vivre-ensemble. La crise dont il est question est autant la crise financière, économique et sociale que celle d'un modèle de société qui appelle une métamorphose<sup>2</sup>.

Mercedes Álvarez a préparé *Mercado de futuros* en 2007 avant le début des crises financière et économique mentionnées. Ainsi, dans un texte de présentation publié en 2011, la cinéaste écrit :

*Mercado de Futuros* quería ser sólo una cosa: un retrato cinematográfico sobre el mercado de la vivienda. El caso español constituía un buen ejemplo. La fiebre inmobiliaria, agudizada durante la última década, había transformado como nunca las ciudades, sus centros y periferias, había mordido sin piedad el

---

<sup>1</sup> Dominique PLIHON, « Crises économiques (1980-2012) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 juin 2013. <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/crises-economiques-1980-2012>>.

<sup>2</sup> Nous empruntons le terme à Edgar MORIN (2011, *La Voie*, Paris, Fayard, p.31) qui évoque ainsi les capacités créatrices de l'humanité permettant de résoudre les problèmes vitaux et systémiques auxquels la planète doit faire face.

paisaje y había convertido la costa del levante español en la mayor conurbación del mundo.<sup>3</sup>

Pour sa part, Jordi Balló, producteur exécutif du film et directeur du Master en Documentaire de Création (MDC) de la Pompeu Fabra à Barcelone où le film a été développé, présentait *Mercado de futuros* en juillet 2008, quelques mois avant le début de son tournage, de la façon suivante :

C'est un film sur l'argent de la construction. Comment se produit le *business* de la construction. C'est un peu abstrait, c'est comme si c'était l'instruction d'un cas ; l'histoire se passe dans différents lieux, mais c'est le rapport avec les paysages, l'idée de l'argent [qui intéressent Mercedes Álvarez].<sup>4</sup>

Au fur et à mesure qu'il s'élabore, le film – qui reste centré sur cette question de l'immobilier et de l'argent – intègre une réflexion à la fois sur la crise économique mais également sur le capitalisme. Bien que les événements contemporains au tournage modifient substantiellement le projet initial, Mercedes Álvarez ne s'attache pas à la seule actualité : il s'agit surtout de dégager les traits essentiels d'une époque et d'une situation exceptionnelle, d'en chercher les origines, d'en constituer aussi une mémoire.

Pour traiter d'un tel sujet, si le dispositif cinématographique se définit progressivement lors du tournage, comme l'explique Jordi Balló, l'idée centrale consiste à filmer différentes parties de la ville et à faire dialoguer ces espaces privés et publics. La cinéaste a ainsi filmé un appartement que des brocanteurs viennent vider après la mort de sa propriétaire, le marché aux puces *Els Encants Vells* à Barcelone, situé au pied de la *Plaça de les Glòries Catalanes*, la boutique d'un brocanteur singulier, des zones périphériques à Barcelone, des plages où paressent quelques touristes, des foires immobilières (*Barcelona Meeting Point* et *Salón Inmobiliario de Madrid*), un congrès consacré au leadership (*Expomanagement*) et une société de courtage (*Bolsa de Ahorro Corporación*).

Barcelone est la principale ville de *Mercado de futuros* : on y reconnaît le mobilier urbain design de ses plages et quelques bâtiments significatifs de son architecture contemporaine, à l'instar de la *Torre Agbar*, bâtiment iconique de la ville, qui surplombe le marché aux puces. Néanmoins, l'évocation d'autres villes dans les foires immobilières (Dubai, Budapest) et leur représentation par le biais de nombreuses images permettent

---

<sup>3</sup> Mercedes ÁLVAREZ et Arturo REDIN, « Escribir el espacio, habitar el lenguaje », 2011, dossier de presse de *Mercado de futuros*.

<sup>4</sup> « Premier entretien avec Jordi Balló » in Brice CASTANON, *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*, thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Le Vagueresse, Reims, 2011, p.324-341, <URL : <http://www.theses.fr/2011REIML004>>

d'insister sur la mondialisation du marché immobilier, notamment en termes d'investissements. En effet, les salons proposent aux particuliers d'acheter des biens partout dans le monde, en se basant sur quelques photographies, d'attrayantes maquettes et d'encourageants commentaires de la part des vendeurs.

L'importance du montage parallèle dans l'ensemble du film et les cadrages inventifs invite aux rapprochements, aux comparaisons ; ce sont différents états de la ville que la mise en scène des espaces révèle. Ainsi, un jardin situé en bordure d'un boulevard périphérique et d'une voie de chemin de fer reste un lieu de détente et de travail pour des personnes âgées qui y cultivent bon gré, mal gré, citrons et abricots. Les cadrages où se démarquent deux plans distincts soulignent l'enclavement de ce jardin cerné par les voies de circulation et les sons assourdissants rompent avec les gestes sereins de ceux qui entretiennent leur verger. L'irruption brutale, dans le champ, d'un train à grande vitesse ou la présence d'encarts publicitaires sont autant de signes d'une urbanisation qui a rogné les jardins en périphérie des grandes villes. Cette urbanisation a introduit un nouveau paysage, une autre temporalité amenant certains modes de vie au déclin. En filmant ce lieu et les personnes qui l'occupent, Mercedes Álvarez constitue leur mémoire, elle souligne les contrastes entre les espaces attenants et les frontières ténues qui les séparent. Elle donne à voir également le portrait de personnes reléguées, marginalisées, des personnages solitaires qui, tel le Monsieur Hulot de *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1957), circulent d'un espace à l'autre, constatant l'avancée de l'asphalte et du béton.

Lieu emblématique des transformations urbaines, le boulevard périphérique devient, dans le film de Mercedes Álvarez, la métonymie des mutations de la ville et de ses conséquences sur le comportement humain. Après la séquence du jardin enclavé, une série de plans montre des véhicules roulant sur une voie rapide urbaine à l'entrée d'un tunnel. Les plans sont de plus en plus rapprochés et de plus en plus sombres à mesure que les véhicules s'avancent dans l'obscurité. On ne voit, à la fin de la séquence, que des feux de position arrières rougeoyer. La voix off précise :

Si alguna vez la memoria no fuera necesaria, éste sería un lugar apropiado. Las líneas rectas marcaban la dirección de las promesas, que se dirigían al túnel. Alguien dijo una vez: « cuando los dioses quieren ayudar a los mortales, les meten sueños en sus cabezas. Y cuando quieren castigarles, hacen que esos sueños se cumplan ».

En dépit de son caractère elliptique, la voix off condamne les logiques de performance et d'efficacité, une critique appliquée au développement urbain qui peut s'étendre à d'autres domaines. Elle interroge la finalité de telles logiques et la notion de progrès.

Quelques séquences plus tard, reprenant des cadrages similaires à la séquence qui vient d'être évoquée, des voitures sortent d'un tunnel. La lumière du jour, tout aussi aveuglante que la lumière qui se rallume dans la salle de formation en management, ne laisse voir qu'un interminable bouchon dans lequel les véhicules se retrouvent immobilisés. Le montage parallèle entre la salle de congrès et le boulevard périphérique associe de la sorte le commentaire sur la transformation urbaine à la formation en management, adressée à de supposés responsables d'entreprise en devenir. Le discours sur le libéralisme et sur les opportunités à saisir en temps de crise qu'ont tenu les animateurs d'Expomanagement est ainsi tourné en dérision<sup>5</sup>. C'est un discours qui ne mène nulle part. La réalité économique et sociale de la crise est bien l'absence de perspectives pour de nombreuses personnes, malgré ce que les formateurs laissent miroiter.

Au centre du marché de la construction et du long-métrage de Mercedes Álvarez, le salon de l'immobilier donne lieu à une réflexion non dénuée d'humour sur le capitalisme et ses dérives. De cet espace, la réalisatrice souligne le caractère spectaculaire que les nombreux encarts publicitaires ne cessent de souligner. Nous employons le terme de *spectacle* dans le sens que lui a donné Guy Debord :

Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. (*La Société du spectacle*, I-6).

La cinéaste filme d'abord l'installation de ces encarts publicitaires : dans le salon, on entend des bruits de marteau et de perceuse, un technicien colle une grande affiche, quelqu'un enlève les poussières d'une maquette, d'autres personnes la déplacent pour mieux la mettre en valeur. Puis, de ces affiches en trompe-l'œil et de la musique qui accompagne les visiteurs du salon se dégage une certaine idée du bonheur et de la sérénité, un monde sans aspérité, sans ombre et sans nuage. La mise en scène de Mercedes Álvarez qui filme souvent ces grandes

---

<sup>5</sup> « Mundo en crisis / Mundo de oportunidades » peut-on lire dans la vidéo diffusée lors des conférences.

images publicitaires sans en montrer le cadre, faisant de ces photographies de véritables décors, en souligne l'aspect spectaculaire et englobant. Elle montre l'envers de ces lieux au sein du salon pour suggérer l'envers de ce marché. Ainsi, une porte s'ouvre là où le spectateur voyait un grand complexe immobilier. Par cette porte, un homme sort, un carton à la main. D'autres caisses sont entreposées dans la pièce dissimulée par le trompe-l'œil. Les effets de surprise, souvent drôles, qui mettent en scène ces images et ces maquettes, jouent de plusieurs contrastes. Tout d'abord, à la maîtrise des apparences qui donne à ces images un caractère aseptisé et contrôlé, répondent les gestes involontaires ou maladroits des vendeurs et des clients, autant de signes où la vie s'exprime. Ensuite, l'image de sérénité, de jouissance et de transparence trouve dans les changements de lumière sur les maquettes, dans le poster de Palm Jumeirah, l'un des archipels artificiels de la ville de Dubaï, et dans les trompe-l'œil, différentes mises en scène qui interrogent la nature profonde de ce que nous observons – la durée des plans invitant à une observation minutieuse. Si, comme l'avait théorisé Guy Debord dès 1967, le spectacle est une vision du monde qui s'est objectivée, une *Weltanschauung* (Debord, 1967 : I-5), il s'agit pour Mercedes Álvarez de donner à voir comment celle-ci s'élabore, comment l'image finit par créer un « pseudo-monde », royaume de l'économie marchande.

En filmant ainsi les décors et documents du salon de l'immobilier, en montrant ce qui habituellement n'est pas vu de ses visiteurs, la cinéaste suggère l'importance du secret dans les transactions touchant à ce secteur d'activité. Aucune affirmation n'est faite ; il s'agit de laisser entendre qu'une part importante reste dissimulée. « [L]e secret généralisé se tient derrière le spectacle, comme le complément décisif de ce qu'il montre » écrit encore Guy Debord dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* (1988 : V). Ainsi, la cinéaste trouve une manière de montrer ce qui ne peut l'être, à savoir l'opacité du marché de la construction, telle que l'a révélée partiellement la bulle immobilière en Espagne. Loin de se cantonner à l'Espagne, à la Catalogne ou à un secteur d'activité, la critique est globale. Outre la précarité de certains bâtiments qui sont vendus dans ces salons, elle suggère le blanchiment d'argent qui s'opère au sein de ce marché et les transactions frauduleuses qui permettent de construire de façon chaotique, sans projet d'urbanisme, sur les littoraux du monde entier.

Documenter le marché de la construction, c'est aussi s'attarder sur les lieux qui, conséquence des projets de rénovation urbaine, sont en train de disparaître, comme les jardins enclavés entre les voies de circulation ou le marché aux puces *Els Encants Vells* qui sera bientôt déplacé. C'est également documenter un certain rapport aux représentations des lieux,

la place des corps et leur circulation dans ces différents espaces. Il s'agit de s'interroger sur les nouveaux rapports que chacun tisse avec les espaces habités ou parcourus.

Il s'agit enfin de voir ce que l'architecture contemporaine dit de notre société. Considérant les liens entre l'architecture et la mémoire, à partir de la fable que présente la voix off sur Simonide de Céos<sup>6</sup> et l'invention de l'art de la mémoire, Mercedes Álvarez et son co-scénariste, Arturo Redin, regrettent la progressive disparition de cet *ars memoriae*. La monumentalité, les façades lisses des bâtiments, la répétition des mêmes éléments (murs uniformes, fenêtres miroitantes) ne permettent plus cette mnémotechnique cultivée depuis plus de 2000 ans<sup>7</sup>.

La construction contemporaine serait dès lors à l'origine d'espaces où la mémoire est absente, des lieux de la désorientation. C'est ainsi que, dans les couloirs des foires et des congrès, de nombreux cadrages soulignent des cheminements étranges : de longs escalators emmènent les visiteurs vers un hors-champ mystérieux, voire inquiétant. De plus, les rénovations urbaines, avec leur lot d'édifices iconiques, peuvent être perçues comme une menace car le spectacle qu'impose l'érection de tel bâtiment contraint les habitants du quartier à partir.

La disparition progressive de ces lieux de mémoire, physiques ou virtuels, n'est pas sans conséquence. La voix off précise :

Un día, todos los periódicos comenzaron a hablar de una gran crisis económica. Una y otra vez se esforzaban por explicar el camino que había llevado hasta allí. Pero el camino había desaparecido. Empleaban las palabras con el mismo significado de siempre. Pero las palabras ya no significaban lo mismo y el espacio había cambiado.

Cet effacement de la mémoire telle que Mercedes Álvarez l'envisage participe à une désorientation généralisée qui touche tant l'individu que la société. La construction et l'architecture, dans le lien avec la mémoire qu'a souligné Frances A. Yates et que réalise le film par le biais de la fable sur Simonide de Céos, deviennent une synecdoque ; elles figurent la société, ses réalisations et ses projets. Dès lors, la crise donne lieu à un questionnement sur

---

<sup>6</sup> La voix off, au début du film, reprend en grande partie la fable de Simonide de Céos qui apparaît au début du premier chapitre dans l'essai publié en anglais en 1966 (*The Art of memory*) de Frances A. YATES, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>7</sup> L'art de la mémoire « vise à permettre la mémorisation grâce à une technique de « lieux » et d' « images » impressionnant la mémoire. On le considère d'habitude comme une « mnémotechnique », science qui, aujourd'hui, passe pour une branche relativement secondaire de l'activité humaine. Mais, avant l'invention de l'imprimerie, il était d'une importance capitale d'avoir une mémoire bien exercée [...] » (YATES, *idem*, p.7) Le parcours – réel ou virtuel – effectué dans ce lieu permet de trouver l'ensemble des idées nécessaires pour l'articulation d'un discours. Simonide de Céos, comme Frances Yates l'explique dans son introduction, en serait à l'origine.

le monde qui a été bâti. Quel avenir des hommes construit-on ? Qu'est-ce que le modèle actuel a modifié au niveau individuel et au niveau collectif ? Quelle idée de la communauté véhicule-t-il ?

Cette voix off que nous venons de citer résonne tandis que nous voyons un chantier laissé à l'abandon. Des traceurs<sup>8</sup> y évoluent. Ces jeunes personnes inventent des figures, s'adaptent au terrain qui leur fait face, esquivent et contournent les obstacles en funambule. Parfois, ils trébuchent et finissent par fuir ce paysage désolé. Comme l'écrit Marc Augé, le chantier « met en scène l'incertitude [et] [...] souligne la présence encore palpable d'un passé perdu et l'imminence incertaine de ce qui peut advenir [...]. [son] inachèvement tient d'une promesse »<sup>9</sup>. Dans ce contexte de crise économique et sociale, plus particulièrement en Espagne, le chantier est non seulement cette promesse – dangereuse – d'un retour de l'ordre ancien, mais encore le lieu d'une menace. Ainsi, à la fin du plan où l'on voit les traceurs évoluer, l'ombre grinçante et inquiétante d'une pelleteuse apparaît sur une façade délabrée<sup>10</sup> ; un rapport de causalité provoque l'association de la fuite des jeunes personnes et de cet instrument du BTP. En effet, la capacité de destruction de la bulle immobilière en Espagne n'est pas sans conséquence sur la jeunesse qui connaît un taux de chômage de plus de 50 % et une forte immigration économique ; une jeunesse finalement démunie face à l'ampleur du désastre mais qui résiste comme le font les traceurs qui, face au chaos du chantier, inventent des figures et un chemin.

Si le film signale cet effacement de la mémoire dans nos sociétés contemporaines, c'est pour affirmer la nécessité de se souvenir, premier geste permettant d'effectuer cette métamorphose qu'appelle notre monde en crise. C'est en ce sens que *Mercado de futuros* est défini, dans le générique final, comme « Una película documental ». Par le biais de ce terme, la cinéaste revendique un « temps historique homogène avec celui du spectateur » et des images et des sons « censé[s] témoigner de notre époque, de notre passé, dans une continuité

---

<sup>8</sup> Le traceur est un pratiquant du parkours, une activité physique qui consiste à se déplacer efficacement et esthétiquement en dehors de chemins qui préexisteraient. En France, ce sont les Yamakasis qui ont popularisé cette activité.

<sup>9</sup> Marc AUGÉ, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p.88-89.

<sup>10</sup> À plusieurs reprises, la cinéaste filme quelques façades d'immeubles en démolition du Barrio Chino, quartier barcelonais devenu aujourd'hui le Raval. La frontalité des cadrages et la symétrie rappellent le documentaire de José Luis Guerin, *En construcción* (2001), qui évoquait déjà les grands projets de rénovation urbaine dans la capitale catalane. Le film de Guerin a probablement fait de ces façades délabrées sur le point d'être abattues une véritable référence iconique de la spéculation immobilière en Catalogne, référence que reprend le film de Mercedes Álvarez. La question du marché immobilier et de la spéculation implique une radicale transformation de l'espace mais aussi de la population qui l'occupe. La *gentrification* que le *Barrio Chino* a connu à la fin du XX<sup>e</sup> siècle en est l'un des paradigmes catalans. À propos du long-métrage de Guerin dont Mercedes Álvarez a été la monteuse, on pourra lire Myriam MAYER, *Le temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*, thèse sous la direction de Domènec Font et Jacques Terrasa, s.l., s.n., 2010, p.229-268 et Brice CASTANON, *op. cit.*, p.167-183.

avec le monde commun incluant la salle où je regarde ces images »<sup>11</sup>. Dans la mesure où Mercedes Álvarez a soumis les lieux et les personnes – leurs discours et leurs gestes – à un questionnement précis, comme peut le faire l'historien dans un autre contexte, et parce qu'ils sont revendiqués comme tels, sons et images sont devenus documents. C'est en les filmant, en les enregistrant, que ces lieux, ces gestes et ces paroles le sont devenus. Aussi, ce terme réaffirmé à la fin, « película documental », renforce-t-il le principe qui régit *Mercado de futuros* : la question de la mémoire et de la transmission y est centrale, elle apparaît non seulement de manière thématique mais elle est également à l'origine du processus de création.

L'inscription « Una película documental » peut apparaître, en dernier ressort, comme la revendication d'une certaine conception du cinéma, une conception toute vertovienne : il s'agit de rendre un peu plus visible, un peu plus audible, un peu plus compréhensible ce monde. C'est en somme un projet politique et poétique que l'on pourrait résumer en citant Dziga Vertov : c'est la « possibilité de rendre l'invisible visible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à nu ce qui est masqué [...] »<sup>12</sup>.

C'est ainsi que Mercedes Álvarez questionne les rêves prénants dans nos sociétés. Elle observe à la fois l'origine et l'objet de ces rêves. Dans une séquence filmée dans un congrès sur le leadership, Expomanagement, elle donne à entendre les discours ultralibéraux et volontaristes de plusieurs formateurs américains. Les visiteurs qui écoutent ces exposés sont plongés dans la pénombre, chaussant des lunettes noires ou regardant un écran sur lequel s'inscrivent des mots-clés (« visión », « determinación », « palabras profundas, apasionadas »), une musique bien connue des spectateurs de films d'action hollywoodiens accompagne les images du film diffusé dans la salle. Le vocabulaire des conférenciers est souvent guerrier, leurs gestes agressifs. Le dispositif de réception – proche du dispositif cinématographique – plonge l'auditeur dans une passivité relative. Dans une autre séquence, l'un des conférenciers utilise un micro qui, avec les effets de réverbération similaires à ceux obtenus dans les églises, accentue l'impression bienveillante et tranquillisante d'un discours qui consiste à demander à son auditoire une confiance sans limite dans le modèle capitaliste. Dans ces différentes interventions, la croissance paraît illimitée et le profit toujours acquis dès lors que l'effort s'avère être à la hauteur de l'ambition des entrepreneurs, faisant fi de l'échec de certains, pourtant partie intégrante de l'équilibre du marché. La formation en management consiste à faire croire, malgré la crise économique actuelle, que la croissance est infinie, que

---

<sup>11</sup> François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, « cinquante questions », 2009, p.34.

<sup>12</sup> Dziga VERTOV « naissance du ciné-œil » (1924), publié in Dziga VERTOV, *Articles, journaux, projets*, Paris, Cahiers du Cinéma – 10/18, 1972, p.62.

le modèle économique dominant est idéal et fait rêver. Mercedes Álvarez insiste bien plus sur l'auditoire subjugué et sur le caractère lénifiant de la formation que sur la mise en scène organisée par les formateurs, elle rend ainsi d'autant plus suspect leurs discours et le dispositif de réception qui peuvent rappeler les messages subliminaux adressés aux travailleurs par les classes dirigeantes dans *Invasion Los Angeles (They live)* de John Carpenter, 1988), un message que décryptaient des lunettes noires. La stratégie de communication des formateurs repose ainsi sur l'alternance entre intimidation et séduction et fait appel aux peurs et aux désirs des auditeurs.

Ce que donne à voir et à entendre le film, c'est la part fondamentale accordée au rêve dans la logique même du management et dans le modèle capitaliste : l'analogie entre les poupées dans la maison vide puis chez le brocanteur et les personnages des maquettes qui servent à vendre des lotissements et des appartements, suggère une certaine continuité dans les désirs suscités par ces objets et dans le rapport qu'entretient l'individu avec la marchandise. Alors que deux plans se succèdent – l'un présentant des poupées abandonnées dans la boutique d'un brocanteur et l'autre une maquette avec une petite voiture et des personnages qui s'affairent autour –, la voix off souligne le rôle initial de ces marchandises comme objet du désir, les poupées devenant les témoins muets d'un monde qu'elles ne peuvent qu'observer.

Y vosotras, muñecas, sobre todo vosotras, que todos los niños destripan buscando su alma. Nunca dijisteis nada. Pero sobre vosotras arrojamos por primera vez el amor que no tiene nombre. Vosotras fuisteis antes que las palabras, al comienzo de todos los deseos.

Quand la voix off s'arrête, une musique évoquant celle des jouets de la petite enfance résonne tandis que se succèdent des plans sur des maquettes exposées dans le salon de l'immobilier. Le montage interroge ainsi la conception de l'individu – son infantilisation – que réalise le spectacle, la maquette ayant pour fonction de susciter le désir. Cette séquence fait suite à l'exposé de l'un des chefs de file d'Expomanagement lequel propose une réflexion sur la capacité d'adaptation d'une entreprise et son talent prospectiviste à partir du cas des poupées Barbies et Bratz. Il insiste finalement sur la nécessité pour le manager d'anticiper et de comprendre les mutations sociales, notamment en questionnant peurs et désirs. Ce questionnement qui, s'il laisse entendre que désirs et peurs sont à l'origine du modèle économique et social dominant, ne remet néanmoins jamais en question le modèle capitaliste et le développement.

Les rêves devenus marchandises, asservis aux logiques marchandes se font l'écho d'une critique plus générale du développement et de la marchandisation du monde. En ce sens, le film rejoint les préoccupations de l'économiste et théoricien de la « décroissance » Serge Latouche<sup>13</sup> qui écrit dans le premier numéro de la revue *Entropia* dont il est le fondateur, un article qui tient du manifeste, « la décroissance : un projet politique »<sup>14</sup>. C'est ainsi qu'il présente la décroissance :

Le mot d'ordre de décroissance a ainsi surtout pour objet de marquer fortement l'abandon de l'objectif de la croissance pour la croissance, objectif dont le moteur n'est autre que la recherche du profit par les détenteurs du capital et dont les conséquences sont désastreuses pour l'environnement. [...]

[L]a décroissance est simplement une bannière derrière laquelle se regroupent ceux qui ont procédé à une critique radicale du développement et veulent dessiner les contours d'un projet alternatif pour une politique de l'après-développement. [...].

Le projet de la décroissance est donc un projet politique, au sens fort du terme, celui de la construction, au Nord comme au Sud, de sociétés conviviales, autonomes et économes.

Si le modèle néolibéral est devenu hégémonique à la fin des années 80, des mouvements dissidents comme celui-ci n'ont cessé d'exister. Cette résistance, les traceurs ou le brocanteur Jesús l'incarnent à l'écran. Jesús, nonagénaire loquace, souhaite connaître les besoins précis des badauds venus aux *Encants Vells*. Mais il ne désire pas vraiment vendre les objets qui encombrant sa boutique. À l'opposé des discours prônés par les *managers*, il s'agit de connaître les besoins des personnes, de redonner une nouvelle vie aux objets.

Jesús, assis sur sa chaise, caressant sa barbe blanche, se désintéresse aussi de l'argent dont il relativise la valeur et préfère philosopher et discuter avec un ami. Il porte un regard parfois pessimiste sur le monde contemporain, prédisant un destin funeste au regard de l'*hybris* du modèle économique et social actuel. À propos de la crise et du chômage, il explique à un promeneur : « ya trabajaremos, ya verás. Vamos a romper todo lo que tenemos y luego lo volvemos a hacer ».

Jesús est encore le contre-point des brokers dans leur relation au travail. Si le brocanteur semble serein et entretient un rapport de mesure dans l'exercice de son activité, les

---

<sup>13</sup> Lors du débat qui suit la diffusion télévisée du documentaire le 04 juin 2013 dans « Versión Española » sur La 2, Mercedes Álvarez précise qu'elle a été sensible à la lecture des ouvrages de cet économiste.

<sup>14</sup> Serge LATOUCHE, « La décroissance : un projet politique » in *Entropia, revue d'étude théorique et politique de la décroissance*, n°1 « Décroissance et politique », 2006, article en ligne (dernière consultation 18/08/2013) : <URL : <http://www.entropia-la-revue.org/spip.php?article101>>

signes de souffrance au travail sont nombreux lorsque Mercedes Álvarez montrent le travail des employés de la bourse. Les gestes qui soulignent la fatigue et le stress se répètent. Le sens de leur activité reste opaque pour les non-initiés et le langage qu'ils emploient, à l'instar des formateurs en management, est à l'origine d'une novlangue qui détruit jusqu'au sens même des mots utilisés. Le titre du film en est un exemple : l'on pourrait traduire l'expression « mercado de futuros » dans sa version économique par « marché à terme », elle fait référence à un marché où le prix et l'échéance d'une marchandise sont fixés à l'avance, un marché qui est au cœur de la construction. Le titre pointe aussi l'incongruité d'une expression qui désigne l'un des principaux mécanismes mettant en péril le futur de millions de personnes : les investisseurs cherchent à générer du profit de cette construction et se préoccupent peu de la ville et de la société que ce modèle économique façonne<sup>15</sup>.

Le film progressivement dégage ainsi une corrélation entre le marché de la construction, la crise économique et la souffrance au travail. Cette souffrance au travail croissante dont on trouve l'origine dans le système organisationnelle des entreprises visant à dégager un maximum de profit, a été dénoncée par Christophe Dejours. Dans un entretien<sup>16</sup>, le psychiatre et psychanalyste auteur de *Souffrance en France*<sup>17</sup>, affirmait que « les systèmes d'organisation du travail sont des systèmes politiques à part entière », et que « l'organisation du travail [...] est une méthode de domination ». Le management, au cœur de l'organisation du travail actuelle, est encore « une idéologie »<sup>18</sup>. Dans *Mercado de futuros*, qu'il s'agisse des brokers, des managers en formation, des travailleurs qui tentent de se délasser sur des matelas vibrants la souffrance au travail fait jour et participe à la crise sociale actuelle. C'est cette souffrance au travail qui rend possible la croissance tant vantée par les tenants du modèle dominant.

Ainsi, partant de la question du marché de la construction et des grandes mutations que connaissent les villes en Espagne, la cinéaste fait un portrait du Spectacle et montre comment il en vient à créer une vision du monde rarement remise en question. Elle met à jour le caractère idéologique de la surenchère économique productiviste et de l'organisation du

---

<sup>15</sup> Tout aussi poétique que *El Cielo gira* (2004), premier long-métrage de Mercedes Álvarez, notons le premier titre retenu par la cinéaste pour *Mercado de futuros, Tierras bajo un sol invernal favorable* qui suggérerait l'héliotropisme dont les côtes espagnoles font l'objet.

<sup>16</sup> « Travailler mieux pour vivre mieux : réflexions pour d'autres perspectives d'organisation du travail », *Les chemins de la connaissance*, émission radiophonique diffusée sur France Culture le 07/12/2012, <URL : <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-travailler-mieux-pour-vivre-mieux-reflexions-pour-d> >

<sup>17</sup> Christophe DEJOURS, *Souffrance en France*, Paris, Seuil, « Histoire immédiate », 1998.

<sup>18</sup> C'est encore ce qu'affirme le politologue Paul Ariès dans le documentaire de Jean-Michel CARRE, *J'ai (très) mal au travail* (2007).

travail actuelle ainsi que de l'omniprésence de cette idéologie tant dans nos façons de faire et de défaire les villes, de rêver et de travailler. Elle en appelle à la responsabilité individuelle pour modifier nos comportements.

Le film a connu le sort souvent réservé au cinéma documentaire en Catalogne et en Espagne et n'a été diffusé que dans quelques salles. En Espagne il a été vu par moins de 2500 spectateurs. Il a cependant été édité en DVD, a circulé dans de nombreux festivals dans le monde, et a reçu des prix dans des lieux prestigieux comme Visions du réel à Nyon (Suisse), le BAFICI (Argentine) ou le Festival de Rotterdam (Pays-Bas). La cinéaste a reçu le prix Navaja de Buñuel du programme de TVE « Versión Española », qui a diffusé le film à 22h sur *La 2*.

Mercedes Álvarez a prolongé son travail documentaire sur la crise économique et sociale actuelle à la Biennale de Venise 2013 où elle a exposé dans le pavillon catalan, avec le photographe et plasticien Francesc Torres, une série de films mettant en scène des chômeurs<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Jordi BALLÓ, Francesc TORRES et Mercedes ÁLVAREZ, *25%, Catalonia at Venice, A project curated by Jordi Balló from an idea by Francesc Torres*, Barcelone, Institut Ramón Llull et Ediciones Polígrafa, 2013.