

KURSALA / L

Autocakeography. Cristina de Middel.	5
Hommage à tous/toutes nos artistes	23
Ce qui aurait pu être évité. Ricardo Cases	29
Célébration de la Kursala. Horacio Fernández	51
Instant Village III. Simona Rota.	59
Neuf questions posées à Jesús Micó	77
« Je suis désolé. J'ai commis une erreur. Cela ne se reproduira plus ». Aleix Plademunt	89
Autor, Auctor, Auctoritas. Gonzalo Golpe	115
Dalind. Juan Valbuena	123

Autocakeography (pp. 4-5)

Hommage à tous/toutes nos artistes (p. 23)

L est le titre du volume que vous tenez entre vos mains, ainsi que celui de l'exposition qui l'accompagne¹, un exemplaire et une exposition envisagés sous un angle singulier dans la trajectoire de 'La Kursala' et sa collection de photolivres. Leur exceptionnelle singularité dérive du fait que tous les deux sont au cœur d'une double célébration : la commémoration de la 50^{ème} exposition présentée dans l'espace Kursala, ainsi que de la 50^{ème} publication éditée en parallèle. Les Cahiers de La Kursala (d'une part) et les expositions qui en furent l'origine (d'autre part)² ont toujours été des produits autosuffisants mais forcément en étroite relation les uns avec les autres. Suite à la trajectoire et la reconnaissance que, par rapport aux expositions, possèdent les photolivres (dont la portée et l'impact ont été extra-locaux, parfois même internationaux), une bonne partie de l'audience pourrait penser que les différents volumes furent indiscutablement la raison d'être du projet Kursala. Il est bon de signaler qu'en réalité ces publications ont vu le jour pour accompagner les expositions

¹ Il convient de préciser, nonobstant, qu'il s'agit d'un accompagnement mutuel et bidirectionnel.

² Nous insistons sur la bidirectionnalité du dit accompagnement.

présentées (et non inversement). Cependant, le résultat de cette ferme détermination en vue de la publication des 'Cahiers' a fini par les situer au cœur même du projet. En tout cas, le doute sur l'équilibre de forces entre les uns et les autres (les ouvrages et les expositions) ne peut être que bienvenu.

Suite à cette précision simple mais (néanmoins) importante, il ne reste qu'à signaler dans ce court texte d'introduction et de contextualisation que **L** est un volume où cinq de nos plus célèbres auteurs/es revisitent La Kursala à travers leurs œuvres, et cela grâce à une exposition (collective, à cette occasion) qui, pour des questions d'espace, ne pouvait accueillir les 50 participants. C'est donc bien notre propos que ces cinq auteurs/es représentent tous/toutes les autres. Les cinq projets exposés ne présentent aucune relation entre eux et ne répondent à aucune thématique commune ; ce qui est fort singulier dans cette salle. Les auteurs/es ont été invités/es à choisir en toute liberté les œuvres qui, à leur avis, étaient les plus adéquates pour une exposition et un ouvrage de ce genre. Il leur était même possible d'y inclure des éléments de projets en cours et/ou expérimentaux dont l'échantillon serait suffisant bien qu'incomplet. **L** présente ainsi une vaste diversité thématique, formelle et conceptuelle. Un dialogue et un travail en équipe intenses et permanents (aussi complexes que créatifs à certains moments) ont été les composantes fondamentales pour conduire à bon port ce volume, ce qui était l'objectif initial. Quoi qu'il en soit, il serait injuste de conclure cette présentation sans signaler que nous sommes particulièrement conscients que la sélection proposée pour **L** pourrait accueillir d'autres auteurs/es (de la longue liste de 50 collaborateurs/trices) qui méritent également cette distinction mais qu'il a été impossible d'inclure pour raison d'espace. Il faut donc forcément signaler que, dans cette sélection finale, *tous ceux qui méritaient d'y figurer n'y sont pas, mais que tous ceux qui y sont méritent d'y être.*

Jesús Micó (juillet 2015)

Ce qui aurait pu être évité (pp. 28-29)

Photo 0001. Énova, Valence ; 30/01/2011-16:29. Vue panoramique du bourg d'Énova
Vue générale de la commune, située à 50 kilomètres de la ville de Valence (Communauté autonome valencienne), dont la population est de 974 habitants, sur une superficie de 7,7, km². Le bourg se trouve au pied du mont « La llima del Baladre », et est entouré de champs d'orangers.

Photo 002. Commune de Manuel, périphérie; 30/01/2011-16:35. Deux individus en cyclomoteur

Deux jeunes garçons d'entre 15 et 18 ans circulent sur un cyclomoteur de couleur bleue et blanche, sur le « chemin de L'Abad » (Manuel) et traversent une plantation d'orangers en direction de la commune d'Énova.

Photo 003. Énova, bourg; 30/01/2011-17:00. Voiture accidentée

Automobile, gris métallisé, marque Ford, modèle Mondeo, plaque d'immatriculation 0649 YYD, stationnée au numéro 5 de la rue Sant Cristofol, commune d'Énova (Valence), montrant des signes évidents de collision sur l'aile avant droite.

Photo 004. Énova, 30/01/2011-16:17. Groupe de jeunes

Groupe de quatre jeunes réunis devant la porte du garage de la maison dont l'un d'eux est probablement le propriétaire, située au début du « chemin Racó ». Sur la photo, il est possible d'apprécier qu'ils regardent vers l'extérieur, vers les champs d'orangers. Un cyclomoteur est stationné sur le bas-côté.

Photo 005. Énova; 30/01/2011-15:44. Balançoire dans une aire de jeux pour enfants

Aspect que présente une balançoire dans une aire de jeux pour enfants de la Place du Parc, près de la salle omnisports, 4 rue Mestre Ramis à Énova. La photo montre une balançoire avec deux sièges en plastique bleu et un portique en bois.

Photo 006. Énova, Monte; 30/01/2011-16:13. Homme et nopal

Homme d'un âge avancé revêtu d'un pull bleu marine à col roulé et de pantalons sombres, se promenant sur «La llima del Baladre» aux alentours de la commune d'Énova.

Photo 007. Énova; 30/01/2011-15:43. Maison en cours de construction

Vélo du type « Ciclostatic » de couleur bleue et séchoir pliant en aluminium bleu et blanc, tenu au sol par des briques, à l'intérieur d'une demeure en construction au 16, rue Sant Ramón 2 à Énova.

Photo 008. Énova, lotissement; 30/01/2011-16:53. Vue générale avec un groupe de personnes

Groupe de dix hommes accompagnés d'un chien noir de race inconnue, sur le « chemin Puja L'ermita » à Énova, près du premier des cyprès qui grimpent tout le long de "La loma del Baladre". Il est possible d'observer à l'arrière-plan le projet d'extension urbaine, « la Besana Golf », actuellement paralysé.

Photo 009. Énova; 18/05/2015-16:03. Journaux enroulés

Deux journaux enroulés introduits dans un vide entre des briques de la façade d'une demeure en cours de construction, située au numéro 15 du « chemin Puja L'ermita » dans le bourg d'Énova.

Photo 010. Énova ; 30/01/2011-16:43. Cour intérieure

Vue de l'arrière de la demeure située au numéro 8 de la rue Santisim Crist.

Photo 011. Énova, Jardin potager; 30/01/2011-16:43. Homme dans une plantation d'orangers.

Homme d'environ 60 ans, portant une veste bleue et des jeans de la même couleur, essayant de pénétrer sur un terre-plein couvert d'orangers, tout en faisant un signe de la main. À gauche de l'image, un champ à l'abandon.

Photo 012. Énova, centre-ville ; 05/11/2012-15:04. Accès à une demeure.

Homme d'une cinquantaine d'années, portant une chemise bleue à carreaux, des pantalons gris et des chaussures de marche, en train d'essayer d'ouvrir la porte d'une demeure située au numéro 7 de la rue Sant Ramón, après avoir garé une voiture tout terrain, marque Nissan, modèle X-Trail, plaque d'immatriculation 0969MMP, à moins de vingt mètres de l'entrée.

Photo Énova, alentours; 30/01/2011-15:48. Rond-point récent.

Aspect actuel du rond-point numéro deux de la rocade CV-575 de la commune d'Énova. L'intérieur est recouvert de graviers blancs, et comprend 10 palmiers, 13 lauriers-rose et deux tronçons de voie ferrée.

Photo 014. Énova, mont; 30/01/2011-16:34. Deux individus près d'un puits.

Deux individus d'âge moyen descendent le flanc de "La loma del Baladre" près de la canalisation du puits municipal. L'un d'eux, le premier, porte autour du cou un large cordon jaune et est vêtu d'un pull rouge, d'un blouson en cuir et de pantalons noirs.

Photo 015. Énova; 30/01/2011-16:58. Individu en train de fumer

Jeune homme en train de regarder vers une direction indéterminée de la sierra, tout en fumant une cigarette, vêtu d'un blouson bleu à carreaux. Ses cheveux semblent indiquer qu'il vient de sortir de la douche.

Photo 016. Énova, bourg 30/01/2011-16:38. Homme et fourgon

Homme d'une soixantaine d'années circulant dans la rue Calvari (Énova) vers le centre du bourg après avoir garé un fourgon, marque Citroën, modèle Jumpy, de couleur blanche, plaque d'immatriculation 5673 VLA

Photo 017. Énova; 30/01/2011-16:49. Réunion

Cinq individus d'âges différents se retrouvent sur le « chemin Puja L'ermita » de la commune d'Énova. L'un d'eux, le plus jeune, qui porte une veste de survêtement à capuche, de couleur bleue, avec une inscription en lettres blanches sur le devant, ainsi que des pantalons sombres, vient d'apercevoir la présence de l'appareil photo.

Célébration de La Kursala. Horacio Fernandez (p. 51)

La Kursala inaugura ses activités en 2007, en tant que bien modeste salle d'expositions de l'Université de Cadix, une ville magnifique et agréable, mais malheureusement lointaine, très lointaine, à des années-lumière des galaxies artistiques.

Le monde de l'art tourne autour des centres à la mode, les seuls astres à briller. Le reste survit dans la pénombre aux dépens de bénévoles divers ou de caprices d'apprentis mécènes institutionnels, en général plus volubiles que des girouettes affolées.

Dans ces conditions, on s'attendrait à ce qu'une salle possédant les caractéristiques de La Kursala ait une existence brève et sans aucune portée, existence dont l'échéance se rapproche à chaque rénovation d'un budget qui est toujours revu à la baisse et n'autorise aucune largesse. La qualité de la programmation se ressent de cette précarité. Elle peine à maintenir l'attention du public, toujours capricieux, volubile et réticent à participer lorsqu'il n'a pas de stimuli tels que, à titre d'exemple, la réception critique dans les médias qui apporterait une contribution manifeste, mais qui est absente et que l'on n'attend plus... Le cercle vicieux se referme lorsque le silence, l'indifférence et l'absence du public, de plus en plus découragé, finissent par achever le moribond, qui s'éteint seul et abandonné de tous.

Bien évidemment, tel n'a pas été notre cas. La Kursala a déjà huit ans à son actif, dont la plupart au cœur d'une crise qui a rompu les relations entre argent et culture, qui a multiplié les difficultés, et au cours de laquelle les fermetures de salles sont devenues la norme. Heureusement, La Kursala a évité le naufrage et aujourd'hui fête ses noces d'or : elle célèbre le cinquantième volume de son programme éditorial, *Les Cahiers de La Kursala*, collection d'ouvrages consacrés aux expositions –et qui reçoivent traditionnellement le nom de *catalogue*.

Jesús Micó, responsable des expositions photographiques de l'Université de Cadix, a géré la salle depuis ses débuts. Jesús Micó est artiste, enseignant et commissaire d'expositions –entre autres celles de La Kursala qui, dès les premières éditions,

accueille l'œuvre de jeunes artistes (terme plus approprié que celui de photographes), donc d'artistes (qualifiés d'*émergents* comme s'ils étaient des sous-marins) qui faisaient des photos et les retravaillaient suivant les styles et modes de l'époque. Certaines d'entre elles perdurent encore, réfugiées dans des écoles de photographie, aux aguets d'esprits impressionnables. À titre d'exemple, les anecdotes dramatisées suivant les patrons académiques de type Wall, ou surréalistes de type Crewdson, les autoportraits dépressifs style Woodman, ou déprimants modèle Goldin, etc.

En général, des corps abîmés en quête d'une carte d'identité, une multitude de demoiselles en pleine macération ophélienne, et à tout moment, des émotions intenses... tout du moins dans les intentions, mais avec plutôt de maigres résultats. Ce qui n'a rien d'étrange, car l'histoire de l'art regorge d'échecs sentimentaux. Donner à voir des émotions est fort difficile, car on court toujours le risque de prêter le flanc au ridicule ou de tomber dans le pathétique. Comme l'affirmait un poète, parfois la photo peut rendre justice à la joie, mais toujours elle dégrade la tristesse. Il vaut mieux insinuer, mais, hélas !, les suggestions s'en tirent beaucoup mieux lors des montages et des ellipses cinématographiques que sur de simples photographies.

Les impressions que provoquent ces photos (qui vieillissent mal, comme tout panurgisme et toute mode) ne sont aucunement stimulantes, ni en tant qu'art, ni en tant que photographie. Ni, en particulier, sur les catalogues dont le format est ingrat. La plupart (il y a d'heureuses exceptions, de temps à autre) suivent le même schéma : un tiers du volume consacré au texte, un autre aux images et le dernier aux données personnelles.

Le texte devrait être une présentation, un soutien, une affirmation du type « tu vaux le coup, et sacrément d'ailleurs ! ». Mais, c'est tout le contraire qui arrive, les prologues parlent peu de l'artiste et encore moins de l'exposition -lorsqu'ils en parlent-, car le plus souvent il s'agit d'une simple suite de citations tirées par les cheveux, dont l'intention est de démontrer que l'écrivain de service sait lire, qu'il sait même surligner en jaune fluorescent, deux faits véritablement admirables, mais qui n'intéressent absolument personne.

À vrai dire, la préface n'est rien d'autre qu'une manifestation d'autorité. Elle implique que l'artiste est docile et accepte sans conteste l'ordre établi, qu'il est fort poli et

respecte ses supérieurs, représentés par qui joue le rôle de préfacier. Celui-ci, à son tour, atteste la véracité des données personnelles présentes dans le dernier tiers du catalogue, tiers où l'artiste donne des renseignements sans aucun rapport avec son travail ni avec l'exposition, d'un improbable intérêt pour le public –tels que l'endroit où il réside et où il travaille (qui, comme c'est curieux !, est toujours le même), les certificats scolaires qu'il possède ou encore le nom des salles où il a présenté ses œuvres.

Le résultat n'est pas sans rappeler les anciennes instances, adressées aux autorités par un 'je soussigné' en quête de recommandation, de traitement de faveur ou de tout autre service. Ce qui renvoie à un portrait de l'artiste en quémandeur, situation pénible, mais en tout cas, s'il faut en croire les chansonniers, bien moins triste que d'autres.

Et puis, que trouve-t-on au milieu, là où se trouverait la véritable nourriture entre les deux pains rassis que sont la préface et le curriculum ? Très peu, à vrai dire. Les images sont habituellement le prétexte, et n'ont aucune importance.

Les catalogues sont tellement conventionnels que lorsque l'on en a vu un, on les a tous vus. Malgré la surprenante croyance, un peu fétichiste, selon laquelle s'il n'y a pas de publication, c'est un peu comme si l'exposition n'avait même pas eu lieu, dans la plupart des cas, la publication est complètement inutile.

Cependant, il existe une profonde différence lorsque, au lieu d'un catalogue, on publie un 'livre d'artiste', c'est-à-dire, un ouvrage spécifique qui en soi est une autre œuvre d'art, adaptée cette fois-ci au format livre, un format –je m'excuse d'un tel jeu de mots- beaucoup plus libre, à n'en pas douter, que le format rigide du catalogue d'exposition.

L'équivalence du livre d'artiste dans le domaine de la photographie est bien le photolivres qui, pour commencer, est une belle formule, peut-être la meilleure, pour présenter les photographies au public, en d'autres termes, pour les exposer loin des murs. Autrement dit, publier les photographies. En outre, le photolivres possède une longue histoire ; il a vécu un âge d'or au milieu du XX^e siècle qui – hélas !- fut interrompu en son dernier tiers, lorsque la photographie fut absorbée par l'univers de

l'art, univers où le catalogue était une sorte de dénominateur commun minimum. Pour résumer, les photolivres ont eu le vent en poupe jusqu'au moment où le vent tourna et souffla en faveur des catalogues.

Entre 2007 et 2009, ce sont les catalogues qui prédominent dans la collection de La Kursala ; en 2009 paraît le treizième volume, un photolivres de Ricardo Cases intitulé *La caza del lobo congelado*.

Mais chaque chose en son temps. Tout d'abord, nous avons un ensemble d'images : une série sur un sujet –plus ou moins connu-, ce qu'on appelle la chasse au grand gibier, raconté d'une façon surprenante, inattendue pour le lecteur/spectateur. Par le biais d'une couleur rutilante, pour laquelle on emploie le flash à tout-va, et d'une séquence où les détails servent de contrepoint aux vues les plus générales, le récit métamorphose la présentation d'une activité sportive innocente en un épisode de cinéma *gore*.

La férocité des images de sang et d'excréments imprègne tout l'ensemble, des animaux abattus aux chiots psychopathes –qui cette fois ne sont pas des animaux de compagnie-, en passant par les tenues des chasseurs, tous d'un brun verdâtre qui puent le camouflage à outrance. De double page en double page, une sorte de *Massacre à la tronçonneuse* atteint son point culminant avec le paysage nocturne d'un groupe sauvage d'enfants et d'adultes au milieu d'un amas de dépouilles qui viennent d'être éventrés, et dont les viscères sont encore fumantes.

Les photos sont formidables et la séquence est splendide, mais cela ne suffit pas à confectionner un photolivres. Le second aspect à signaler est la conception graphique, œuvre de Natalia Troitiño, qui propose pour certaines pages des tonalités irréelles pouvant faire référence au soleil, au ciel ou à la nature, mais aussi à la merde, au sang ou aux armes. Une typographie sans serif, tirant au caractère gras en blanc, sur des pages en couleur, nous raconte les opinions d'un acteur du récit, un chasseur qui ne croit pas à la bonté de Disney, ni à l'humanité de Bambi. Sous la plume de l'écrivain Luis López Navarro, surgissent des renseignements à ne point négliger dans un texte s'achevant sur un paragraphe digne d'être surligné en rose fluorescent : « Dans ses yeux étincèle la jalousie envers les chiens qui, ivres de sang, savent toujours jouir comme des fous ». Bien que cette dernière phrase fasse allusion à un chasseur

anonyme, l'affirmation est valable pour certains lecteurs et donne l'impression qu'elle était déjà dans l'air lors de la prise des photos.

Nous avons donc trois participants : le photographe, la graphiste et l'écrivain, mais ce ne sont pas les seuls. Le colophon nous précise qu'il y a eu une édition des images, c'est-à-dire, une mise en ordre de la séquence, résultat du travail en équipe de Cases, Troitiño et Fosi Vegue, un autre photographe. Puisque faire des photos ne garantit en rien un ordre pertinent, Cases a cherché l'accompagnement adéquat et, à en juger d'après les résultats, il a effectué de bonnes sélections.

Nous arrivons à la dernière étape : le livre entre chez un imprimeur et là tout est possible, surtout des catastrophes, sauf si on a pris la précaution de compter sur un technicien aussi solide que Victor Garrido, qui soigne à la perfection la retouche numérique, la pré-impression et le contrôle de l'impression finale, la reliure ainsi que d'autres aspects fort délicats, en fait tout un travail de détails pour lesquels le savoir-faire s'avère fondamental.

Un photolivres, c'est un mélange de photos et de graphisme, de texte, d'édition, d'art, de production... Un photolivres, ce sont des images, des typographies, en sus du papier le plus approprié, d'une reliure de haute précision, d'un nombre de pages pertinent, d'une imprimerie de grande qualité. Un photolivres, ce n'est pas une exposition, c'est tout autre chose. C'est un objet de valeur en soi, du moins lorsqu'il agglutine une équipe talentueuse comme celle qui a pu resplendir lors de la publication du treizième volume des *Cahiers de la Kursala*, grâce au savoir-faire de son éditeur, Jesús Micó qui, à partir de là, a su rectifier le cap de la collection dont il est responsable.

Une bonne partie des *Cahiers* sont alors devenus de plein droit des photolivres, dont certains sont excellents, tels que ceux signés par Federico Clavarino, Juan Diego Valera, Cristina de Middel, Juan Valbuena, Vicente Paredes, Palíndromo Mészáros, Marta Soul, Simona Rota, Roger Guaus, Gustavo Alemán, les Ouroboros, Iñaki Domingo, Igor Fernández de Retana et Christian Lagata. À tous ces noms, il convient d'ajouter une liste de remarquables designers graphiques et directeurs artistiques, Natalia Troitiño (N2), Juanjo Justicia (Underbau), Laia Abril et Ramón Pez, Jaime Narváez, Félix Fuentes, Alberto Salván (Tres Tipos Gráficos), Rubén García-Castro (Astrolab Estudio)...

La liste ne s'achève pas sur ce point, car l'ensemble est bien supérieur à la somme des parties. Il y a aussi des coéditeurs qui ont soutenu le projet, tels que Fiesta Ediciones, Ca l'Isidret, PHREE, Bside Books, RM, Fuego Books ou Dalpine. Et par ailleurs, il serait illogique de ne pas mentionner le travail complexe de coordination éditoriale réalisé par Gonzalo Golpe, collaborateur de nombreux *Cahiers*, dont celui-ci.

Dans ce contexte, il serait également injustifiable d'exclure la phase finale du processus, et donc les arts graphiques, et notamment l'excellent travail de deux imprimeurs, Palermo et Brizzolis. La magie surgit de leurs rotatives, lorsque la froideur des 'PDF' se transforme en corps vivants d'encre et de papier que l'on aimerait constamment emmener au lit.

Finalement, à partir du néant, *Les Cahiers de la Kursala* ont réussi à créer une petite galaxie de cinquante publications et de nombreuses autres démonstrations du magnifique savoir-faire d'un grand nombre de professionnels de la parole et de l'image, du livre et de l'édition, de l'art et de la photographie, et bien d'autres encore que nous laisserons à la raison et à la sensibilité du lecteur, qui pourra participer à cette fête d'anniversaire avec pas moins de sept cents cadeaux, grâce à la générosité de l'Université de Cadix et à la largesse de tous ceux d'entre nous qui y avons participé, heureux de nous trouver en si belle compagnie, autour d'une cause plus belle encore. Et nous nous en réjouissons, car il est rare que ces choses arrivent et lorsqu'elles arrivent, on n'ose y croire.

Instant Village III (pp. 58-59)

Neuf questions posées à Jesús Micó (p. 77)

Comment tout a-t-il commencé ?

JM: Il y a déjà presque huit ans que l'Université de Cadix décida d'ouvrir une toute petite et très modeste salle d'expositions consacrée exclusivement à la photographie : La Kursala. Juste après l'inauguration –je n'étais pas le commissaire de cette première exposition- j'ai eu l'honneur d'être invité à en coordonner la direction artistique. À cette époque, j'habitais depuis longtemps à Barcelone, mais depuis mon départ, et précisément grâce aux activités d'enseignement que me proposait régulièrement l'Université de Cadix, je maintenais une étroite relation avec tout ce qui se passait à Cadix (sans compter que la maison familiale, mes parents, mes frères et mes sœurs s'y trouvaient et s'y trouvent toujours, bien sûr). Au départ, que le commissaire d'une salle d'expositions réside à 1 000 kms de l'espace d'exposition qu'il dirige ne semblait pas très orthodoxe ; mais malgré ce handicap, l'Université et moi-même, nous ressentions une solide confiance mutuelle, et nous considérions que le projet pouvait être mené à bon port. Cette confiance provenait des nombreuses occasions où j'avais dispensé et/ou dirigé des cours, des séminaires, de cycles de conférences, et où j'avais rédigé des essais théoriques (lors de mes activités en tant que professeur de photographie) et des éditions de catalogues et d'expositions que nous avions organisées en commun (je fais référence, dans ce cas, aux expositions et publications de ma propre production photographique). Je peux donc affirmer qu'en octobre 2007, nous connaissions bien nos façons de travailler respectives. Pour moi, cela représentait un pari qui me permettait de proposer une activité professionnelle que je n'avais pas encore abordée avec eux –celle de commissaire d'expositions. J'acceptai à nouveau, souhaitant être à la hauteur de cette université que j'apprécie, qui fut la mienne, là où j'ai obtenu ma licence et qui m'avait toujours accordé sa confiance, bien avant de partir à Barcelone.

L'Université de Cadix collabora au projet...

JM: Bien entendu. L'Université de Cadix s'était toujours particulièrement intéressée à la photographie d'auteur et pendant des années –bien avant La Kursala- elle avait régulièrement consacré l'un de ses cycles de cours d'été à la réflexion théorique sur la situation de la photographie en Espagne (en ma qualité de directeur de ces cours,

j'avais invité de nombreux conférenciers provenant de différents courants de la photographique espagnole). C'est justement afin de poursuivre cette ligne de promotion et d'étude de la photographie que l'Université songea à créer La Kursala, un espace artistique pouvant contribuer à promouvoir encore plus la présence de la photographie dans la ville. L'Université ne se contentait pas de soutenir la réflexion théorique sur l'univers de la photographie, elle l'appliquait dorénavant à la promotion artistique et l'exposition en salle de la photographie d'auteur. C'est pourquoi j'aimerais signaler (en particulier pour ceux qui ne connaissent que le projet de La Kursala) que l'intérêt de l'Université de Cadix envers la photographie venait déjà de loin. Ceci dit, je dois préciser que, malgré cet intérêt indubitable et appréciable, dès le début je fus conscient de l'énorme effort qu'allait faire l'Université pour mettre en marche ce projet (la Vice-présidence dont nous allions dépendre avait beaucoup d'autres projets à soutenir -qu'ils soient artistiques ou non- et, par conséquent, nous n'allions pas compter sur un budget comparable à celui d'autres salles publiques, financées par des institutions qui se consacrent exclusivement à l'art (musées, fondations...). Il était tout aussi évident que notre salle appartenait à la périphérie géographique mais aussi à la périphérie culturelle de l'activité artistique contemporaine en Espagne. Accepter un tel pari supposait, par suite, de faire face à ces deux grands défis et d'essayer de le faire avec la même (ou peut-être plus de) persévérance et efficacité que s'ils ne s'y trouvaient pas.

Pour vous, il ne s'agissait pas de revenir aux habitudes, mais de prendre des risques.

JM: Exactement. J'aurais pu mettre à profit mes contacts et programmer des expositions d'auteurs/es reconnus/es que je connais personnellement et qui, certainement, auraient accepté une exposition « mineure » (bien que correcte) de leurs œuvres ainsi que l'édition du catalogue correspondant (un catalogue acceptable mais sans un luxe excessif). Cela aurait été a priori la ligne d'exposition la plus sûre et la moins problématique. J'aurais fait venir à Cadix certains grands noms de la photographie espagnole sans grand effort. Mais cette idée, qui d'ailleurs aurait impliqué un nombre beaucoup plus réduit d'expositions et de publications annuelles, ne me satisfaisait aucunement. Mes activités d'enseignant (dans de nombreuses villes espagnoles et quelques villes latino-américaines) m'avait permis d'entrer en contact avec la jeune création photographique (et par extension, avec toutes ses valeurs potentielles et ses plus pressantes nécessités). Voilà pourquoi je décidai (exception faite

de quelques expositions initiales pour en tester les résultats) de choisir pour la salle La Kursala une orientation qui visait la promotion de ces jeunes promesses, des auteurs/es dont la programmation, à mon avis, était beaucoup plus stimulante et novatrice, outre qu'elle fut plus nécessaire car ce type de photographie semblait être tenue à l'écart par le « système ». Même si cette orientation vers une programmation non consacrée pouvait offrir l'innovation et l'originalité dont je viens de parler, elle impliquait, néanmoins, le défi de faire face à une lente et succincte promotion auprès du public. C'était certes une approche plus risquée, qui n'offrirait de résultats ni faciles ni immédiats (au cas où il y en aurait !). Il s'agissait de travailler sur le très long terme, sans hâte, mais avec persévérance et passion. Un pari dont la promotion (la façon de se faire remarquer) allait foncièrement dépendre de la singularité de nos publications. Si le projet aboutissait, ses effets ne seraient évidents qu'au bout d'un lustre, plus ou moins.

Donc, le risque encouru était que personne ne soit au courant de ce projet

JM: Certes. Un tel risque existait et j'en étais pleinement conscient. Le risque –et c'est facile à imaginer–, venait du fait que nous étions physiquement installés sur cette double périphérie (géographique et culturelle), signalée auparavant. Par conséquent, j'ai compris très tôt que pour vaincre cette épée de Damoclès, notre stratégie de promotion extra-locale ne pouvait dépendre que de nos publications. Puisque le noyau central du pouvoir dans le contexte de l'art contemporain espagnol n'allait certes pas se déplacer pour visiter notre salle (pas plus que nous n'attendions une affluence massive de public), alors c'était à nous de nous déplacer tous les deux mois et de nous présenter (avec humilité mais aussi avec persévérance) sous forme de photolivres portant le sceau de chaque auteur, c'est-à-dire, des volumes très personnels qui allaient rompre la conception (et la fonction) traditionnelle d'un catalogue d'exposition. Notre collection, *Les Cahiers de la Kursala*, serait notre seul passeport pour accéder au monde de l'art espagnol contemporain, pour aller à la rencontre d'une audience spécialisée. Mais pour nous, il allait de soi dès le début que l'« esprit Kursala » devait être le libre accès. Nous devons rechercher et offrir un large accès démocratique aux *Cahiers*. Bien que conscients de la difficulté de la diffusion de nos livres ou qu'ils parviennent à toutes les personnes que nous souhaitons, nous prétendions ainsi que toute personne intéressée puisse les télécharger aisément, gratuitement et légalement du site web de l'Université de Cadix (sur lequel la version définitive de chaque volume est toujours mise en ligne en format PDF).

En tant que commissaire, c'est vous qui distribuez le jeu ?

JM: J'y aspire. Du moins, j'essaie. Ma démarche, fondamentalement et nécessairement, a été d'offrir à l'artiste une liberté totale de création et d'action en ce qui concerne la conception et réalisation de son exposition et de son photolivres. Pendant toute cette période, certains artistes ont sollicité ma tutelle tout au long du processus (exposition et photolivres), alors que d'autres n'ont eu aucun besoin d'accompagnement. C'est que, d'évidence, jeunesse n'est pas forcément synonyme de naïveté. Toutefois (et il ne pouvait en être autrement) ma supervision finale a toujours été présente. D'ailleurs, travailler avec ces auteurs/es a toujours été stimulant pour moi, cela m'oblige à être à jour en permanence et cela me rappelle que jamais il ne faut cesser de se maintenir au courant, de continuer à se former et à s'informer. Ces artistes sont sans aucun doute devenus pour moi une source précieuse d'apprentissage. Nonobstant, outre cette stratégie que je viens d'exposer, je voudrais signaler que, pour La Kursala, j'ai toujours prétendu à une nette vocation de service public orientée vers la jeune photographie espagnole. Mon souhait a toujours été de traiter ce type d'auteurs/es avec la dignité qu'ils/elles méritent et qui, incontestablement, ne doit différer en rien du traitement octroyé aux auteurs/es consacrés/ées.

Les publications sont donc déterminantes ?

JM: Il est évident que pour La Kursala j'ai voulu qu'elles constituent un aspect essentiel (mais pas le seul). En fait, j'ai eu très tôt l'intuition que les photolivres devaient être tout spécialement choyés et contrôlés par l'artiste (depuis la conception jusqu'à l'objet physique final), même si les artistes vivaient loin de Cadix. Tout au long de cette expérience, j'ai accepté sans l'ombre d'un doute et j'ai même encouragé les paris risqués (en ce qui concerne la conception, le *design*, les contenus, les finitions...). Chaque photolivres devait être un produit indépendant et offrir une mise en forme différente, présentant une esthétique et une conception adaptées à chaque œuvre. Il n'était aucunement intéressant de publier une série de catalogues homogènes qui serviraient à identifier notre collection (« catalogues » au sens de livres qui ne sont qu'une simple transposition de l'œuvre exposée sur les murs) mais exactement de faire tout le contraire : nous envisagions une collection hétérogène de photolivres indépendants (bien que subordonnée à l'exposition en salle pour chacun d'eux, bien

entendu). Pour chaque auteur/e de notre programmation, l'exposition et le livre devaient être des produits autonomes bien qu'interdépendants. Bien sûr, et de façon incontournable, chaque photolivres devait présenter une unité formelle, thématique et conceptuelle. J'étais toujours en quête d'un produit spécial dont les aspects formels et physiques (tactiles ou visuels, c'est-à-dire, le format, le graphisme, les matériaux, les finitions, les accessoires) fussent tout autant singuliers que conceptuellement cohérents par rapport au projet photographique présent à l'intérieur des pages. Sans cette cohérence, un excès de graphisme, même brillant, ne (m') aurait servi à rien.

Comment La Kursala fonctionne-t-elle?

JM: D'un point de vue technique et administratif, l'Université de Cadix possède une merveilleuse équipe humaine qui gère toutes les questions d'intendance (paiement des honoraires, promotion sur les réseaux sociaux et dans la presse, transport des œuvres, montages, assurances...). Cette équipe est aussi responsable du mailing de destinataires spécialisés/ées à qui nous faisons parvenir les volumes sur le territoire national. Ce fichier est sans cesse mis à jour et inclus constamment les noms que je leur fait parvenir. Il n'y a qu'une remarquable exception internationale. Lors d'un congrès international sur les photolivres, à Bristol, nous avons rencontré Martin Parr qui a manifesté d'emblée un vif intérêt envers notre collection et nous a demandé de lui l'envoyer. En échange, il proposa de nous envoyer ses propres livres ; je lui répondis qu'il recevrait notre collection sans aucun coût et de façon permanente. En ce qui concerne ma gestion comme commissaire de La Kursala, je dois avouer qu'elle est différente pour chaque auteur/e. Comme je l'ai déjà signalé, ma tutelle du processus a été constante pour certains (pour l'édition du livre, et pour le montage final en salle). Par contre, il y en a eu d'autres dont le projet était défini au millimètre, et ma seule contribution a été de ratifier les excellentes décisions progressivement adoptées, et pour le livre et pour l'exposition.

Combien d'auteurs sélectionnez-vous par saison ?

JM. Malheureusement, pas plus de six pour l'ensemble de l'année universitaire, même si j'aimerais en proposer plus. Il est impératif de suivre le calendrier académique de l'Université. Il n'y a d'activité ni les week-ends, ni à Noël, à Pâques ou en août. Il est donc impossible d'aller au-delà de six expositions. De toute façon, je ne pense pas que sur une année l'on puisse en programmer plus, si l'idée est que les expositions durent environ un mois et demi, outre les vacances, les périodes de montage, démontage,

réadaptation et préparation /peinture de la salle (surtout à une époque où les jeunes auteurs utilisent beaucoup les grandes copies en vinyle adhérent aux murs qu'il faut repeindre par la suite).

Comment organisez-vous la sélection des auteurs ?

JM: Eh bien, comme je l'ai précisé auparavant, pour sélectionner je recherche l'excellence visuelle ainsi que l'excellence conceptuelle. C'est-à-dire, la qualité esthétique ou formelle, et la qualité relative à l'idée et aux contenus du projet, ce que l'on appelle le « concept ». Généralement, elles vont de pair lorsque mon attention est attirée par un projet. Et ensuite, lorsque je prépare son édition annuelle pour La Kursala, je cherche une certaine narration s'étendant sur l'année. Si pendant un mois, je propose un/e auteur/e expressionniste, il est fort probable que le mois suivant l'approche sera plus intimiste et poétique. Mais je tiens à préciser que pour La Kursala, aussi bien que pour mes autres projets, tout type de photographie peut y trouver sa place. Il n'y a pas de hiérarchies esthétiques. Mais il est clair que ce qui m'intéresse ce sont des photographes qui prennent un soin exquis des produits qu'ils vont réaliser pour nous : l'ouvrage et l'exposition ; des photographes qui proposent un projet pour la salle et une maquette de l'ouvrage laissant déjà entrevoir un engagement et une contribution à la visée novatrice et actuelle de La Kursala.

Quels sont les aspects qui attirent le plus votre attention ?

JM: Le sens critique de l'auteur/e. J'insiste généralement sur le fait que tout créateur ou créatrice doit développer au maximum son sens critique sur le monde et sur la vie. À mon avis, c'est sur cela que tout repose. Rien n'est plus important. Mais je ne fais aucunement référence à une personne qui s'évertuerait à offrir des jugements négatifs ou une vision particulièrement grise des choses. Non. Ce n'est pas du tout mon idée. Par « sens critique », je veux dire la capacité de développer des visions privilégiées sur les différents sujets que chacun se propose afin, par la suite, de les exprimer pertinemment par le biais des créations. Des visions du monde et de la vie qui prouvent l'expérience et la maturité, qui soient bien élaborées, intelligentes, poétiques, sensibles, révélatrices... Rien n'est plus important. Le sens critique est ce qui nous permet de regarder et penser le monde de façon intelligente et spéciale. Et c'est ce dont les photographes ont le plus besoin. Tout comme les musiciens/ennes, les écrivains/aïnes, les cinéastes, les chorégraphes, les architectes...

Dans ce programme, vous recherchez la parité ?

JM: On m'a posé plus d'une fois la question de la discrimination de genre dans la photographie espagnole, et j'affirme que, malheureusement, elle existe. Elle est présente dans tous les secteurs de la société et conséquemment la photographie ne saurait y échapper. C'est donc un sujet qui me tient à cœur. Il est toujours présent dans mes projets. Je reconnais néanmoins que je n'ai pas toujours appliqué la parité et j'entonne ici mon mea culpa. En effet, la programmation de La Kursala a proposé essentiellement des hommes. Je reçois plus de courrier de la part d'hommes que de femmes, et donc mes données ne sont pas sur un pied d'égalité. Mais je tiens à répéter que, pour moi, c'est une question qui est toujours présente. C'est pourquoi, lors de mes cours et de mes conférences, et dans mes textes écrits, lorsque j'utilise les substantifs et pronoms, je différencie les genres, même s'il est lourd et ennuyeux de lire ou d'écouter créateur et créatrice, éditeur et éditrice, écrivain et écrivaine, etc. C'est un peu casse-pieds, surtout pour les traducteurs ou traductrices de mes textes, mais c'est pour moi un geste politique nécessaire. En outre, j'aimerais préciser que lors des expositions (et elles sont nombreuses) dont j'ai été le commissaire, j'ai toujours proposé une parité complète. Et lors de tous les Talent Latent pour lesquels j'ai assuré le commissariat (y compris celui de 2014), il y avait toujours un projet qui portait sur l'identité féminine, d'un point de vue revendicatif et politique (dans le sens employé par les Anglo-saxons : tout ce qui est personnel est politique). Il y avait des auteures qui proposaient des œuvres absolument crues du point de vue moral, sentimental et émotionnel. De la même façon, tous mes projets collectifs ont offert au moins un regard à partir d'un positionnement de minorité sexuelle. J'essaie de prendre soin de ces détails et d'offrir des points de vue qui n'appartiennent pas à la majorité morale dominante.

La photographie espagnole jouit-elle d'une bonne santé ?

JM : Eh bien, je pense qu'elle va de mieux en mieux. Je parle ici de la photographie d'auteur, non pas de la photographie appliquée (à la mode, la presse, la publicité, la science etc.). Evidemment, le domaine que je connais et sur lequel je peux avoir une opinion est celui de la photographie d'auteur. Et ce qui explique l'amélioration dont je viens de parler, c'est l'irruption sur la scène artistique des premières générations de jeunes créateurs et créatrices qui ont pu bénéficier d'une formation formelle, soit publique soit privée. Cette génération est beaucoup mieux préparée que la mienne ou que celles qui nous ont précédés. Si seulement nous avions pu nous former dans les écoles de prestige, avoir accès aux licences, masters et autres, à Madrid ou Barcelone !

Il est clair que cette préparation des trentenaires se ressent dans tous les domaines, et leurs initiatives sont véritablement rénovatrices. C'est à eux/elles que l'on doit le succès du photolivres, par exemple. Et depuis le début, cette génération a bossé seule, sans l'aide de pratiquement personne. C'est une génération fort bien préparée, mais en revanche toutes les portes du système lui ont été complètement fermées (comme ce fut et c'est encore le cas en général pour les jeunes dans tous les secteurs de la société espagnole). Ils/elles ont donc décidé de réagir et au lieu de constamment protester, impuissants, face à cette désaffection du système, ils/elles se sont organisé(e)s et ont très bien canalisé leur énergie, créant leur propres collectifs, agences, maisons d'éditions, publications, écoles, etc., et ils/elles sont parti(e)s à l'étranger à la recherche d'une reconnaissance qu'ils/elles ne recevaient pas sur place. Cette façon de ne pas miser sur des noms nouveaux, de n'envisager que ce qui est sûr, ça, c'est bien l'Espagne. Ces jeunes auteurs/es avaient l'habitude de voyager, parlaient plusieurs langues, et maîtrisaient parfaitement les ressources qu'offre internet et ses infinies possibilités de diffusion et de promotion. Conséquemment, comme en Espagne personne ne s'intéressait à eux/elles, cette génération est partie ailleurs montrer ses œuvres. Et quand le succès à l'étranger a démarré, soudainement ici l'intérêt a surgi. Encore une fois, c'est bien l'Espagne !

Le photolivres espagnol et les nouveaux/nouvelles auteurs/res dont l'œuvre est spécialement en relation avec ce format, sont désormais réclamés/ées et appréciés/ées à l'étranger. Mais attention, comme je viens de le signaler, il s'agit bien des jeunes trentenaires qui travaillent le photolivres, et pas du tout des grandes figures appartenant aux générations antérieures. Il s'agit surtout de photographes tels/telles que De Middel, Cases, Plademunt, Valbuena, Mészáros, Rota, Roma, Clavarino, Guaus, Valera, Bastida, Alemán, Marquerie, Yeregui, Marote, Xoubanova, Barón, etc. Tout cela confère à mon avis une réalité particulière à la photographie espagnole. Une réalité qui, enfin, commence même à transformer la « vision institutionnelle » que la photographie a eue d'elle-même pendant presque trois décennies. Ces auteurs/res sont indiscutablement sur le devant de la scène actuellement. Mais il est fort triste qu'ils/elles aient dû attendre une reconnaissance préalable à l'étranger.

Si quelqu'un veut publier à La Kursala, quelle est la marche à suivre ?

JM : Il n'y a pas de démarches concrètes, et rien qui ne ressemble ni de près ni de loin à un formulaire. La seule chose à faire pour celui/celle qui désire exposer (et non seulement publier) à La Kursala, c'est de m'envoyer un courriel, et me faire parvenir ses travaux. S'il y a possibilité de l'intégrer dans la programmation, je lui demanderai un complément d'information. De toute façon, je réponds toujours aux courriels, ne serait-ce que par un simple *ok*. Parfois, ma réponse n'est pas immédiate, car depuis quelques années le volume de messages de ces débutants ne cesse de croître. Je reçois constamment des propositions et des consultations de toute sorte (propositions d'exposition, maquettes de livres, demandes de conseils pour des projets personnels, indications, etc.). Je prends sur mes heures de sommeil pour pouvoir répondre à tous ces messages, et je suis franchement débordé. Car depuis des années tout cela, c'est en plus de mes activités habituelles, et ça me prend beaucoup de temps. Bien sûr, je suis profondément touché par cette abondance de messages, cependant nombreux/ses sont ceux/celles qui m'envoient non seulement leurs projets mais également me demandent mon avis ainsi que des conseils. Il est impensable que je puisse répondre par des critiques ou des conseils personnalisés sur tout ce qu'on m'envoie. Je ne peux suivre un tel rythme. Interpréter plus ou moins décemment une œuvre prend des heures : il est nécessaire de faire l'analyse détaillée des images, l'analyse de leur intégration dans un projet, de la relation avec d'autres auteurs/res classiques et contemporain(e)s qui ont abordé le même sujet, d'établir une comparaison avec d'autres photos du/de la même photographe pour apprécier son évolution, et finalement il faut rédiger un court texte qui apporte des conclusions sur l'argumentation de l'œuvre et une orientation sur ses possibilités de projection future. Auparavant, je le faisais. Maintenant, cela m'est complètement impossible. Et je demande à ceux/celles qui m'écrivent pour me demander des conseils, d'assister un jour à mes visionnages publics de portfolios. J'y suis toujours à la recherche de jeunes talents. Que ce soit dans des festivals, des écoles, à l'Université de Cadix, lors de rencontres et concours de photographie, organisés aussi bien par des institutions publiques que privées. Le visionnage est pour moi le cadre idéal qui permet d'apprécier la validité d'un projet car il y a échange direct avec l'auteur/re.

Que pensez-vous des résultats ?

JM : Il est indéniable que nous sommes satisfaits, et nous nous permettons d'exprimer cette satisfaction par le biais d'une exposition et de la publication d'un livre en guise de modeste mais néanmoins singulière célébration. L'exposition et le livre sont intitulés *L*. Ce titre, évocateur et polysémique, fut une idée de Cristina de Middel, lors des premiers entretiens de travail des membres de l'équipe. Elle le proposa et dès aussitôt le reste de l'équipe apporta son feedback. De façon très intelligente, elle expliqua qu'il ne s'agissait pas d'une simple référence à 50 (en chiffre romain), mais que cette lettre se prononce 'élé' en espagnol, ressemblant à 'eleh', variation locale de 'olé', signe manifeste de contentement ou d'approbation. Puis d'autres personnes ont signalé que c'était l'initiale du mot livre, du mot Learning, (apprentissage et expérimentation), comme le L de l'auto-école, l'initiale aussi de libre et de liberté. Je suis convaincu qu'il y aura d'autres associations possibles entre L et La Kursala (je serai ravi de les recevoir par courriel, si quelqu'un a des idées), mais celles que je viens de mentionner suffirent pour prendre notre décision sur le champ. Nous sommes de l'avis que tous ces aspects, vus du dehors, sont aisément associés à La Kursala et à sa collection de photolivres.

Et l'avenir ?

JM : Sur ce point, je n'ai aucune idée. Je suis un mécréant sans passion sur tout ce qui concerne la vie, même sur mes propres travaux. Ce qui me permet de les envisager dans la distance, et de moins me tromper. Donc, je ne m'aventurerai pas à prédire un avenir très différent. Je préfère ne pas y penser. Je souhaite que nous puissions maintenir notre savoir-faire, que nous puissions continuer à travailler de notre mieux pour continuer à dignifier la situation de la jeune photographie en Espagne. Mon souhait est que cette salle demeure en même temps une salle indépendante et publique. Que nous puissions affirmer que nous nous trouvons toujours à la périphérie géographique de l'art espagnol mais que désormais nous ne sommes plus éloignés de la périphérie culturelle. Et que tout cela est bien le fruit de notre persévérance et de tous nos efforts.

À la Kursala, nombreux sont ceux qui s'impliquent.

JM : Absolument. La Kursala n'existerait pas sans l'implication directe ou indirecte de nombreuses personnes. Et je tiens ici à les en remercier vivement et sincèrement. Ce sont toutes ces personnes qui, pendant huit ans, ont fait en sorte que le projet Kursala ne cesse d'avancer. Tout d'abord, je tiens à remercier l'Université de Cadix, non

seulement la Vice-présidence en charge des activités culturelles dont nous dépendons, qui a misé sans l'ombre d'un doute sur la photographie, bien avant la création de La Kursala, mais surtout toute l'équipe humaine travaillant en coulisse et qui rend ce projet possible. Ensuite, je remercie la cinquantaine d'auteurs et auteures que nous avons exposés dans notre salle tout au long de ces années. Sans eux/elles (UCA et photographes), cette aventure n'aurait jamais pris corps. En troisième lieu, et de toute évidence, toutes les personnes qui se sont indirectement impliquées et sans lesquelles ce fascinant projet ne serait jamais arrivé à bon port. Je fais référence ici aux maisons d'éditions (qu'elles soient petites, indépendantes (celles avec qui nous avons le plus travaillé) ou qu'elles soient plus conséquentes (avec qui nous avons fructueusement coédité), aux graphistes, aux techniciens en pré-impression et impression, aux imprimeries, aux librairies spécialisées (virtuelles ou non), aux journalistes qui nous ont cité, aux institutions et organisations qui ont requis notre présence (écoles, clubs de photolivres, collectifs de photographes, festivals et salons du livre ou du photolivre), à ceux/celles qui ont rédigé les textes, etc. Et finalement, je ne saurais oublier l'audience locale et extra-locale (quiconque est venu visiter notre salle, a téléchargé nos livres sur internet, et/ou a organisé une splendide promotion sur les réseaux sociaux).

Je ne voudrais pas terminer sans remercier du fond du cœur la magnifique équipe et tout spécialement Gonzalo Golpe, qui a travaillé sans relâche et de façon désintéressée à l'élaboration de ce numéro spécial, le cinquantième, depuis la conception et la discussion de l'idée initiale jusqu'au produit final. Ce furent de longs mois d'enthousiasme qui ont débouché sur l'exemplaire particulièrement soigné que vous avez entre les mains. Nous aimerions qu'il soit accepté comme un présent, en hommage à l'intérêt et l'appui manifesté pendant toutes ces années envers cette salle qui leur appartient et qui nous appartient à tous et à toutes : La Kursala !

« Je suis désolé. J'ai commis une erreur. Cela ne se reproduira plus » (pp. 88-89)

1. **Salle de la Commission exécutive de la Banque d'Espagne. Madrid.** Un rapport de la Banque d'Espagne fixe à 61,495 milliards d'euros la totalité des subventions publiques directes destinées à la restructuration du système bancaire espagnol de mai 2009 à mai 2015. De cette somme, l'État n'a récupéré que 2,666 milliards, soit 4,3 %. À ce montant, le FMI ajoute les subventions indirectes, obtenant un total de 246,411 milliards d'euros. Cette somme comprend les subventions publiques ainsi que les garanties accordées aux établissements bancaires et à la Sareb, ou « mauvaise banque », pour l'émission de la dette entre 2009 et mai 2015.

En mai 2015, une centaine de cadres supérieurs et de conseillers de Caisses d'Épargne sont mis en examen partout en Espagne, suite à l'enquête judiciaire menée sur un total de neuf établissements bancaires (Bankia, Caja Madrid, CAM, Banco de Valencia, Banca Cívica, Catalunya Banc, Caixa Penedés, Caja Castilla La Mancha et Eurobank). Ils sont accusés de délits de fraude comptable ou de fraude sur la situation juridique, ou encore d'administration frauduleuse des fonds sociétaires ou de fraude sur l'introduction en Bourse, délits de publicité mensongère à propos des valeurs mobilières de certaines opérations de bourse, de machination pour altérer le prix des choses, et d'appropriation illicite, dans l'intention d'accroître leurs bénéfices personnels (soit à travers des salaires scandaleux ou des retraites multimillionnaires alors que la Justice intervenait dans le contrôle des comptes de ces établissements, entre autres exemples). À la date mentionnée, trois des accusés ont été condamnés à des peines de prison ferme.

En 2012, plus de 97 % de la totalité des subventions octroyées par l'État ont été destinées à atténuer les effets de la crise financière, autrement dit 13,47 % du PIB.

Les établissements bancaires espagnols détiennent un quart de la dette publique de l'État. Pendant la période 2000-2013, ils ont bénéficié d'un montant proche de 36 milliards d'euros, remboursés par tous les contribuables espagnols.

Expansión / Banco de España / El País / RTVE / PACD (Plataforma Auditoría Ciudadana de la Deuda) / La Marea

2. **Valdeluz.** En 1998, le gouvernement du Parti populaire décide que Yebes-Guadalajara devienne l'une des 5 gares pour trains à grande vitesse entre Barcelone et Madrid. Yebes était une toute petite commune de 120 habitants, où se trouvaient des propriétés de la famille de Fernando Ramírez de Haro, Comte de Murillo, époux de Esperanza Aguirre (Ministre de l'Éducation et de la Culture à l'époque, et par la

suite Présidente de la Communauté Autonome de Madrid, candidate à la mairie de Madrid aux Élections municipales de 2015). La famille possède 139 hectares adjacents à la zone des travaux du Train à Grande Vitesse.

En 2004, est présenté un projet de construction de 34 000 logements prévus pour 90 000 personnes. La future cité recevra le nom de Valdeluz et elle fera partie de la commune de Yebes. Le projet est approuvé par le conseil municipal, avec l'appui des votes des députés du Parti socialiste (PSOE) et du Parti populaire (PP). Le promoteur immobilier est José Luis Ros, ami personnel de José Bono, secrétaire général du PSOE de Guadalajara à l'époque. Les terrains sont requalifiés et les constructions commencent. L'architecte municipal de Yebes est Jaime De Grandes, frère de Luis De Grandes (député européen du PP).

Fin 2014, 9 200 logements sont construits, pour une population de 2 551 personnes. La ligne de train à grande vitesse entre Madrid et Guadalajara est empruntée annuellement par 5 630 passagers, soit en moyenne 15 passagers par jour, alors que le train express, sur la même ligne, est emprunté chaque jour par 10 600 personnes.

Público / Guadalix.org / El País / Wikipedia / El Digital Castilla-La Mancha / Altermedia / Diario Valdeluz / Cadena Ser

3. Stationnement pour personnes handicapées. Cité de la Justice, Barcelone. En juillet 2009, est entamée une procédure judiciaire contre Félix Millet (Président du Patronat de l'Association Orfeo Català-Palau de la Música) et Jordi Montull (directeur financier) pour escroquerie. Millet et Montull avouent la spoliation de 3,3 millions d'euros minimum à la dite entité.

Le juge considère que Ferrovial, entreprise chargée des travaux, dissimula des commissions (de 4 %) sur de grands travaux (tels ceux de la Cité de la Justice), lors du dernier mandat de Jordi Pujol, sous forme de donations au Palau. Le parti Convergència Democràtica de Catalunya a vu séquestrer son siège principal comme caution jusqu'à l'ouverture du procès. D'après les estimations du juge, les commissions porteraient sur un total de 6,6 millions d'euros, tandis que les spoliations de Millet et Montull à l'entité atteindraient environ 24 millions d'euros.

En mai 2015, le procès n'a toujours pas eu lieu, et il n'aura sans aucun doute pas lieu avant les élections autonomiques en Catalogne, prévues pour le mois de septembre 2015.

En parallèle à ce procès judiciaire, une autre procédure a été entamée au mois de juin 2010. Millet et Montull sont alors accusés de trafic d'influence et d'appropriation illicite liée à la requalification de propriétés touchées par la construction d'un hôtel à proximité du Palau. Cette construction est octroyée à Olivia Hoteles en échange d'une commission de 900 000 euros. Le 17 juin 2010, la juge les place sous mandat de dépôt. Le 30 juin, Félix Millet et Jordin Montull sont remis en liberté sous caution de

900 000 euros. Le premier jour de chaque mois, Jordi Montull doit se présenter au tribunal numéro 30 de Barcelone afin de signer le registre. Le 1^{er} mars 2010, lorsqu'il s'y est rendu pour la première fois, il a stationné sa voiture sur une place réservée aux personnes handicapées à la Cité de la Justice de Barcelone, présentant un document justificatif, dont la validité avait expiré en janvier 2009, émis pour un membre de sa famille.

TV3 / El País / La Sexta (Salvados) / Cadena Ser / Dossiers del Paraiso / El Economista / Diari Ara / La Vanguardia / El Punt

4. **Agora, édifice Torre Tamarit.** Le 9 janvier 2012, Francisco Camps, ex-président du gouvernement autonome de la Generalitat de Valencia (gouvernement régional), met le point final à sa thèse de doctorat qu'il dépose au moment même où se tient le procès en justice pour « l'affaire des costumes » dans le cadre du réseau Gürtel. Le 10 février, il soutient sa thèse intitulée *Propositions de réforme du système électoral* devant le jury. La présentation se prolongera pendant presque deux heures, et il sera admis au grade de docteur avec la plus haute mention et félicitations du jury.

Le 11 février, c'est-à-dire le lendemain, entre en vigueur une nouvelle législation concernant les études de doctorat, dans le cadre du Processus de Bologne. Entre autres nouveautés, les qualifications numériques des thèses de doctorat sont éliminées, et les exigences pour l'obtention du label « Doctorat Européen » se durcissent.

Son directeur de thèse est Vicente Garrido, Président depuis 2003 du Consell Jurídic Consultiu (CJC), nommé par Francisco Camps lui-même. Le CJC est la plus haute instance consultative de la Generalitat, de l'administration et des universités publiques de la Comunitat Valenciana, fondé en 1994 par l'ex-président Camps. Suite à sa démission comme président du gouvernement autonome en septembre 2011, Francisco Camps assume les fonctions de conseiller de plein droit du CJC.

Francisco Camps est né à Borboto (Valencia); il fait des études de Droit à l'Université de Valence, mais décide de soutenir sa thèse à l'Université Miguel Hernández d'Elche, créée en 1996 par Eduardo Zaplana, alors que Francisco Camps était Ministre régional de l'Éducation. L'UMH est située au 899^e rang du classement mondial des universités, et l'Université de Valence est située au 169^e rang.

Diario Información/ El Mundo / El País / Wikipedia / Portales / Público / Levante / Boletín Oficial del Estado / RTVE / Noticias de Guipuzkoa

5. **Brosse W.C. "Lulu", Dorn Bratch.** Jaume Matas est le président du Govern Balear (Gouvernement autonome des Iles Baléares) entre 1996-1999 et 2003-2007

et Ministre de l'Environnement lors du gouvernement de José María Aznar (2000-2003). En 2009, Matas est mis en examen par le parquet anti-corruption, accusé de neuf délits, parmi lesquels le versement -soi-disant frauduleux- de 600 000 euros provenant de fonds public aux entreprises d'Antonio Alemany. Ce dernier est alors chroniqueur au quotidien 'El Mundo', et rédige les discours de Matas, pendant tout son mandat ; parallèlement, il les exaltait dans les pages du journal et dans ses propres médias.

Le 20 mars 2012, le premier jugement est rendu. Alemany est condamné à deux ans et trois mois d'emprisonnement, et Matas est, lui, condamné à six ans pour malversations, prévarication, falsification de document officiel, fraude à la gestion et trafic d'influences. Matas sera aussi privé de la capacité d'occuper un poste de l'Administration publique pendant une période de neuf ans, et il sera également privé de toute sorte d'honneurs et de considérations protocolaires. Il évite initialement d'entrer en prison après versement d'une caution de 3 millions d'euros financée par la Banque de Valencia, avant qu'elle ne fasse faillite. Le 20 avril 2014, il entre finalement en prison ; neuf mois après, il est remis en liberté.

C'est là la première sentence des vingt-cinq procédures en cours. Il est mis en examen, entre autres, pour le contrat et acquittement de 1,2 millions en contrepartie d'une maquette, d'une vidéo et d'esquisses de l'architecte Santiago Calatrava pour la construction à Palma d'un Opéra surplombant la mer ; il est de même mis en examen pour des surcoûts non justifiés concernant les travaux du 'Palma Arena' (de 44 à 110 millions), pour le recrutement direct, sans passer par aucune procédure administrative, des architectes Luis et Jaime Garcia Ruiz afin d'achever et gérer la fin des travaux du vélodrome contre un montant de 9 millions, et également pour avoir acquitté 2,3 millions provenant des fonds du Gouvern Balear –toujours sans aucune justification- à l'Institut Nóos, dirigé par Iñaki Urdangarín, gendre du Roi, et finalement pour blanchiment supposé d'argent sale par le biais de versements à des fournisseurs qui prirent part à la construction et à la décoration de son hôtel particulier à Palma.

En 2006, Matas achète el Palauet, de 465m² au centre-ville de Palma de Mallorca pour un total de 950 000 euros, alors que les Finances publiques estiment ce bien immobilier à 2,5 millions d'euros. Il investit 2 millions d'euros pour le rénover. Entre 2003 et 2007, Matas destine 400 000 euros aux travaux d'aménagement de son hôtel particulier. Matas avoua au juge José Castro qu'une partie des paiements effectués provenaient d'argent acquis de manière illégale. En novembre 2011, la police judiciaire et des membres de la Guardia Civil font une perquisition et dressent un inventaire. Entre autres articles de luxe, apparaît sur la liste une brosse W.C. d'une valeur de 319 euros.

Diario Información/ El Mundo / El País / Wikipedia / Portales / Público / Levante / Boletín Oficial del Estado / RTVE / Noticias de Guipuzkoa

6. **Valencia Open 500, 2012.** En 1991, l'ex-président de la Generalitat Valenciana, Joan Lerma, encourage le projet de la 10^e Cité des Sciences de Valence. En 1995, Eduardo Zaplana arrive à la présidence de la Generalitat et modifie le projet en vue de la construction de la Cité des Arts et des Sciences. En avril 1998, le premier bâtiment est inauguré : il s'agit de l'Hemisferic. En mars 1999, à deux mois des élections, fut inauguré, alors qu'il était encore inachevé, le Musée des Sciences 'Príncipe Felipe', qui ouvrira ses portes au public vingt mois plus tard. En 2002, a lieu l'inauguration de l'Océanogràfic, considéré l'aquarium le plus grand de toute l'Europe. En 2005, le Palau de les Arts 'Reina Sofia' est inauguré avec un surcoût de financement supérieur à 337 millions d'euros (soit 447 % de plus que l'estimation initiale). En 2013, sont détectés des infiltrations d'eaux et différents endommagements sur le revêtement extérieur en céramique, qui provoquent des dégâts atteignant 17 millions d'euros. L'Agora, le dernier des six édifices bâtis, fut inauguré en 2009, à l'occasion de l'Open 500 de Tennis à Valence, bien qu'encore inachevé. Et 700 jours après son inauguration, il n'a été utilisé que 33 jours.

Le Budget présenté est de 308 millions d'euros. Le coût réel atteint 1,103 milliards d'euros, et si l'on y ajoute les équipements, il atteint 1,298 milliards d'euros. Des honoraires de 94 millions d'euros ont été perçus par l'architecte du projet, Santiago Calatrava, dont la résidence fiscale est en Suisse. Les entreprises assurant les travaux sont Rover Alcisa, Lubasa et Cires. Ces deux dernières, ont été mises en examen dans l'affaire Gürtel.

Une partie de la Cité des Arts et des sciences est affectée par une faillite. En avril 2015, une concession pour les quinze années à venir est accordée à Aguas de Valencia, Ket Gestió.

En 2007, l'ex-président Francisco Camps paye 15 millions d'euros à l'architecte Santiago Calatrava pour un projet de construction de trois gratte-ciels à Valence. En 2015, le dit projet est toujours paralysé.

El País / Wikipedia / Los Genoveses / Levante / Público / ABC / El Mundo / La Razón / El Periódico

7. **Éléments de décor du film 'Astérix et les Jeux olympiques'**. En 2005, est inaugurée à Alicante la Cité de la Lumière, complexe cinématographique soutenu par Eduardo Zaplana, Président de la Generalitat Valenciana. L'investissement initial est de 265 millions d'euros, et l'objectif est d'y attirer le marché américain des superproductions.

Pour s'implanter, le projet exproprie plus d'un million de mètres carrés, pour une valeur de 30 millions d'euros. En 2011, la Cour Suprême émet une sentence en faveur des anciens propriétaires pour cause d'acquisition insuffisamment justifiée des terrains,

et imposent à l'entreprise responsable des indemnisations pouvant atteindre la somme de 290 millions d'euros.

La gestion de ce complexe est attribuée à l'entreprise Aguamarga pour une valeur de 1,2 million d'euros annuels. En 2011, celle-ci se déclare en faillite, ce qu'elle justifie par les non paiements de la Generalitat, à qui elle réclame 4 millions d'euros de factures impayées depuis août 2009.

Entre 2005 et 2008, 12,5 millions d'euros sont destinés à la subvention de tournages, dont celui d'*Astérix et les Jeux olympiques* pour valeur de 4,7 millions d'euros.

En 2012, le complexe devait faire face à huit litiges ainsi qu'à une dette de 190 millions d'euros, malgré les 160 millions de crédits apportés par la Generalitat.

En 2014, le Tribunal de l'Union européenne oblige le gouvernement régional de Valence à recouvrer 247 millions d'euros pour cause de concurrence inéquitable lors de l'investissement afin d'attirer des tournages dans les studios. En février 2015, le gouvernement régional se voit dans l'obligation de vendre aux enchères les studios cinématographiques de la Cité de la Lumière. Il est fort peu probable que le montant de la vente dépasse 50 % des investissements effectués.

New York Times / El País / Levante / Europa Press / Diario Información / El Mundo / TVE / ABC / Cinco Días / Youtube

8. *Éléphante Susi*. Le 13 avril 2011, le roi Juan Carlos, alors au pouvoir, se fracture la hanche droite suite à une chute pendant qu'il chassait des éléphants au Botswana. Le Roi est rapatrié en Espagne à bord d'un avion privé, et opéré à l'hôpital privé USP San José, de Madrid. Les taxes du gouvernement du Botswana en 2011 dans le cadre de la chasse aux éléphants atteignent 3 000 euros pour la licence, et entre 4 000 et 12 000 euros par animal abattu. L'agence de voyages Rann Safaris, dont le Roi est client, fixe à 42 250 euros le forfait d'un safari de 14 jours ayant pour but d'abattre un éléphant. En 2010, l'Espagne importe légalement du Botswana sept peaux d'éléphants, deux têtes et deux paires de défenses. L'Espagne figure parmi les pays qui importent le plus de têtes d'animaux de grande chasse en provenance d'Afrique. En 2009, 1 608 pièces ont été déclarées. Entre 2007 et 2012, 450 trophées de lions ont été importés, soit 4,5 fois plus que n'importe quel pays de l'Union européenne.

Trois ans avant l'accident du monarque, l'éléphante Alice meurt au Zoo de Barcelone. Voyant l'état de détresse et de solitude de sa compagne, l'éléphante Susi, le groupe FAADA (Fondation pour l'adoption, le parrainage et la défense des animaux, selon les sigles espagnols) adresse une lettre à la reine Sophie pour qu'elle intercède afin que les conditions de vie de l'éléphante soient améliorées dans le Zoo. La Maison de Sa Majesté répond que la Reine « est navrée » de cette situation, et

qu'elle transmet, de sa part, la lettre aux autorités municipales de Barcelone, afin que celles-ci examinent la question.

Diari Ara / El País / Rann Safaris / El Mundo / El Periódico / Es Materia / FAADA

9. Sculpture de l'artiste Juan Ripollès, Aéroport de Castellón. L'Espagne dispose de cinquante-deux aéroports commerciaux pour 50 départements. En 1996, le gouvernement de José María Aznar approuve le projet d'aéroport présenté par le Président de la Diputación de Castellon, Carlos Fabra. La Generalitat Valenciana se charge de promouvoir les infrastructures, et un groupe d'entreprises prend en charge la construction et la gestion, avec l'aval public et la sauvegarde de couvrir les coûts si le nombre de passagers, estimés à 600 000 par an, n'est pas atteint. Le projet d'aéroport est jumelé à une requalification des terres en vue de la construction de 40 000 logements, douze terrains de golf et un parc thématique. Quinze ans plus tard, seul l'aéroport a été construit. Quarante-six hectares de terres requalifiées appartiennent au père de Francisco Martínez, vice-président de la Diputación de Castellon.

L'entreprise de travaux Lubasa, mise en examen dans le cadre de l'affaire Gürtel, assume la construction de l'aéroport, finalement inauguré par Francisco Camps et Carlos Fabra le 25 mars 2011, deux mois avant les élections municipales et régionales. Les travaux coûtent 151 millions d'euros, auxquels s'ajoutent 30 millions en publicité et 300 000 euros pour la sculpture de l'artiste Juan Ripollès.

Le 1^{er} décembre 2014, Carlos Fabra arrive en prison pour purger une peine de 4 ans, condamné pour une fraude fiscale s'élevant à 700 000 euros.

En 2012, le bilan annuel de l'aéroport révèle un déficit atteignant 7,5 millions d'euros. En 2013, le déficit sera de 3,5 millions d'euros. En mars 2014, la gestion de l'aéroport est adjugée, pour une durée de vingt ans, au groupe canadien SNC Lavalin qui recevra 25 millions d'euros si pendant les 10 années initiales l'aéroport ne reçoit pas un minimum de 360 000 passagers annuels.

Entre la saison 2006 et la saison 2011, le club de football Villarreal touche 20 millions d'euros pour une publicité de l'aéroport sur ses maillots. Le 14 janvier 2015, le club devient le premier et seul client de l'aéroport à réaliser un vol charter.

El País / TV3 / La Sexta (Salvados) / HuffingtonPost / Levante / El Mundo / El Plural / Las Provincias / La Vanguardia / Suedos Públicos / El Periòdic / El Periódico Mediterráneo / ABC / Cadena SER / La Voz de Galicia / Youtube / Público / La Razón

10. Fondation Cyet. Avda. Ausias March 79, Valencia. Entre 2008 et 2011, la Generalitat Valenciana, alors gouvernée par Francisco Camps, concède près de 6 millions d'euros d'aides officielles au Tiers-Monde, qui n'arriveront jamais à

destination. Celles-ci sont autorisées par Rafael Blasco, Ministre régional de la Solidarité et de la Citoyenneté.

En 2008, Rafael Blasco concède 1,6 million d'euros à la Fondation Cyes pour la mise en œuvre d'un projet de coopération au Nicaragua. Cette fondation est alors présidée par Marcial López López, déchu de ses droits civiques par le Tribunal Supérieur de Justice de la Comunitat Valenciana, pour cause de malversation et d'appropriation frauduleuse vers la fin des années 1990, alors qu'il présidait le conseil départemental de l'Ordre des infirmiers à Castellon. Seuls 63 500 euros parviennent au Nicaragua, alors que 800 000 euros sont destinés à l'acquisition de deux immeubles pour la fondation Cyes, à Valence.

Six ONG (Hemisferio, Asade África, Esperanza sin Fronteras, Asamamu, Fudersa et Agrupación Ceiba) ont capté, depuis 2009, des fonds publics, d'un montant de 3,6 millions d'euros, destinés à la coopération en Guinée équatoriale, au Cameroun, au Nicaragua, au Salvador, en Mauritanie, République Dominicaine, Thaïlande et à Haïti. La Direction générale des Finances publiques déclare que 1,6 million sont allés sur les comptes d'Augusto César Tauroni ou sur des comptes auxquels il est lié.

L'affaire est dénoncée et 35 personnes sont mises en examen, dont sept sont des fonctionnaires ou des personnes qui occupaient une charge au gouvernement régional. Tauroni est le suspect principal de la fraude et demeure en prison depuis février 2012. "El conill", surnom donné par Tauroni à Rafael Blasco dans ses courriels pour cacher son identité, est mis en examen le 18 octobre 2012 pour six délits: fraude, prévarication, corruption, trafic d'influence, malversation de fonds publics et faux en écriture. Le 28 mai 2014, il est condamné à huit ans de prison et vingt ans de déchéance de droits civiques. Rafael Blasco fait appel à la Cour Suprême et demande l'annulation de la sentence. Le 5 juin 2015, après les élections municipales et régionales, celle-ci fera connaître sa décision.

El Mundo / El País / ABC / Las Provincias / Levante / El Punt / La Vanguardia / Diari Ara / La Razón

11. **Sant Celoni.** En 2007, le Ministère de l'Industrie approuve le Midcat, un projet de gazoduc entre Barcelone et Figueres, dont l'objectif est de se connecter avec le réseau français. L'intention est de créer un marché européen du gaz au sud-ouest de l'Europe pour concurrencer le réseau italien, diversifier la dépendance des importateurs des pays de l'Europe de l'est et assurer le ravitaillement en gaz du département de Girona. Le gaz algérien étant à la base de tout ce projet.

Les travaux sont octroyés à Enagas, entreprise privatisée en 1994 lors du gouvernement du Parti socialiste (PSOE), dont Antonio Llardén était sous-secrétaire aux Travaux Publics, Transports et Environnement. En 2000, un Décret-Loi concède à

Enagas le monopole national de la gestion du gaz. Actuellement, Antonio Llardén est le président d'Enagas et touche un salaire de 1,7 millions d'euros annuel.

Le Midcat consiste à enfouir, sur 157 kilomètres, un conduit cylindrique d'un mètre de diamètre, passant par des zones rurales et des parcs naturels, ce qui demande à creuser une frange de 27 mètres de large, et donc une inversion de 81 millions d'euros.

En 2011, le gouvernement français rejette la connexion par Figueras au profit de celle qui existait déjà au Pays basque. L'usine de distribution de gaz aux communes environnantes n'est par conséquent pas construite, les travaux prennent fin à mi-chemin, sur la commune d'Hostalric, et le gazoduc est inutilisé.

En mars 2015, suite à la crise du gaz en Ukraine, l'Union européenne active le plan Juncker, qui mobilise 315 milliards d'euros pour, entre autres objectifs, « faciliter la concession de travaux, dans la mesure du possible », considérant la récupération du Midcat comme un objectif prioritaire.

El País / La Vanguardia / Diari de Girona / Diari Ara / Vilaweb / COM Radio / Agencia Catalana de Notícies / Media.cat / Med In-Sight / Gaseoducte.blogspot.com / Enagas

Autur Auctor Auctoritas. Gonzalo Golpe

Le système éditorial est dépourvu de sens et d'harmonie, et il ne s'agit pas simplement d'une question de proportions, de rentabilisation des efforts, de distribution rationnelle des ressources. Ce système est gouverné par une série d'intérêts étrangers à son essence même, et il ne tient nullement compte des axes sur lesquels il repose : les auteurs et la communauté des lecteurs. La crise du système éditorial n'est pas une simple crise commerciale qui serait due aux révolutions technologiques, c'est avant tout une crise de valeurs, de principes, de motivations.

La surexploitation du secteur de l'édition de la part de l'industrie graphique et des grands groupes éditoriaux, des grandes chaînes de librairies, qui traitent le livre et les auteurs comme de simples produits périssables sujets à des modes qu'ils fabriquent eux-mêmes, ainsi que la surexploitation de la part des institutions publiques et privées qui ont besoin de laisser des traces de leurs activités et utilisent le support papier beaucoup plus en vue d'intérêts bureaucratiques que de divulgation, tout cela a transformé le livre en bien de consommation immédiat.

La situation est insoutenable à tout point de vue : non seulement nous ne respectons plus le papier comme matière première, oubliant son origine végétale, mais en outre nous assistons à une exploitation environnementale et à des politiques de domination commerciale de l'industrie papetière, en somme à une déformation du système qui introduit des modifications substantielles à l'intérieur même du processus créatif et vital de l'auteur, limitant son indépendance, usurpant son autorité et une grande partie du bénéfice de son labeur.

À mon avis, l'auto-publication et le travail des maisons d'éditions indépendantes, véritable refuge des éditeurs, représentent les meilleures alternatives dont disposent les auteurs pour reprendre le dialogue qu'ils génèrent eux-mêmes et qu'ils doivent contrôler, pour restituer et exercer véritablement l'autorité sur ce qui est dit. L'auto-publication est d'abord une question de positionnement face à l'œuvre, un positionnement éthique dont tous les auteurs ne sont pas forcément conscients, mais qui, en tout cas, contribue à la redistribution des marges de risque et de bénéfice. Outre qu'il s'agit d'un exercice d'autogestion, l'auto-publication relie étroitement l'auteur et ses lecteurs. La suppression des intermédiaires lors des phases de

promotion, distribution et vente rapproche indiscutablement les deux pôles de ce courant communicatif, sans oublier qu'elle redistribue de façon plus cohérente les marges de risque et de bénéfice.

Les auteurs ne peuvent exiger que d'autres assument des responsabilités qu'eux-mêmes ne sont pas prêts à assumer pour leurs propres œuvres. Moyennant cette implication, l'auteur conquiert une plus grande liberté, lorsque celle-ci s'appuie sur la connaissance et l'expérience.

Produire un livre suppose de connaître le secteur, de réfléchir au support et au fait que tourner les pages, au-delà d'un conditionnement structurel, est déjà en lui-même un canal d'expression, une séquence d'espaces et de moments à révéler, ce qui transforme ce format en support discursif générant des résonances.

La mise en page suppose un positionnement. On ne peut pas se projeter dans le geste de tourner des pages sans penser au lecteur, sans partir du principe que le langage est communication et que tout message a besoin d'une correspondance. C'est à l'auteur de poser les règles de cet échange, du noyau d'intimité qu'il faut créer, de ce dialogue décalé que nous appelons lecture. Tant lors de la création que lors de la lecture, la communication sans la participation est impossible. Cela suppose qu'entre auteur et lecteur il existe des liens qui aillent au-delà des mots, des photos, des vignettes, des liens qui s'activent lors de la lecture et qui ont le pouvoir de nous transformer, de faire de nous, lecteurs, des êtres en devenir.

Toute lecture est une interprétation. Il n'existe pas de lecteur passif, il se trouve toujours en interaction. Il n'y a pas que le livre qui reste ouvert lorsque l'on lit véritablement. Donc, il semble raisonnable d'attendre que le lecteur s'implique directement dans ce dialogue. Sa participation est en tout point nécessaire, non seulement comme récepteur, mais comme acteur. Si l'auteur choisit le livre comme canal d'expression, peu importe que l'outil soit le mot, l'image ou un mélange des deux ; il doit savoir qu'il n'est pas seul, qu'un auteur n'est jamais seul. Que l'auteur pense ou non au lecteur est sans importance, car ce n'est pas ce qu'il recherche : c'est le livre et sa nature participative qui s'imposent.

La communauté des lecteurs est loin d'être ce que manifestent le système éditorial et tout spécialement les grands groupes avec leurs politiques entrepreneuriales : un construit commercial qui permet d'obtenir des données statistiques, phénomène fractionnable susceptible d'être traduit en couleurs, chiffres et pourcentages. La

communauté de lecteurs, elle, se régite par l'échange personnel et par un jeu d'affinités difficile à démêler. C'est un flux vivant. Hériter un livre implique souvent d'en reconnaître la filiation. Nous sommes ce que nous lisons, mais aussi ce que d'autres ont lu.

Il n'a jamais été aussi facile d'éditer ou d'autoéditer un livre et, de la même façon, on n'a jamais eu autant besoin de voix averties qui construisent, à partir du critère et de l'expérience, des modèles éditoriaux sensés et ductiles, et autant besoin d'auteurs qui remplissent les rayonnages d'œuvres pleines de sens.

L'autoédition ne suppose pas la disparition des métiers, ni des voix avisées, lors du processus d'édition et de production du livre ; tout au contraire, ils sont bien plus nécessaires qu'avant. Cette autorité, qui est la leur, émane de l'auteur lui-même, qui reconnaît avoir besoin de s'appuyer sur des spécialistes au sujet de la mise en page de son œuvre, ainsi que sur leurs connaissances et leur expérience. Lorsqu'un auteur songe à publier lui-même son œuvre, il n'exclut pas l'éditeur, il lui demande un nouveau type de collaboration.

Contrairement à ce qui arrive dans d'autres genres éditoriaux, le livre photographique vit une époque dorée. Bien que sa vente représente une toute petite portion du marché éditorial mondial et que ses coûts de production soient très élevés -ce qui provoque que sa marge de rentabilité soit maigre ou inexistante dans la majorité des cas-, actuellement dans le monde de la photographie aucune voie de diffusion et de commercialisation de l'œuvre photographique ne possède une projection majeure.

Le livre présente une typologie d'options éditoriales tellement vastes que les photographes intéressés par ce format trouveront certainement le canal le plus adéquat pour leur projet : petites maisons d'édition, avec des tirages ajustés à la demande et à diffusion locale ou nationale ; grands tirages avec des maisons d'éditions prestigieuses et à distribution internationale ; livres autoédités comme exercices d'indépendance créatrice ou comme préalable à un contrat éventuel de publication massive ; éditions d'artistes commercialisées dans les circuits artistiques des galeries et des musées ; formats numériques, avec ou sans contrepartie papier, qui mettent en jeu de nouveaux modèles d'édition, de production et de commercialisation éditoriales.

De toute façon, chacune de ces options impliquent une étude préalable, parallèle à l'étude de la conceptualisation du projet et de sa mise en page. Ce qui est décisif aussi bien pour l'auteur que pour la maturité du secteur éditorial.

Dans le cas des autoéditions et des maisons d'éditions qui ne possèdent pas de ressources économiques suffisantes ou n'ont pas le soutien d'un large réseau de distribution pouvant positionner leurs produits, les éditeurs et auteurs doivent être conscients du fait que, lorsque s'achève le travail de l'édition en elle-même, une étape beaucoup plus compliquée et bien souvent ingrate débute alors : la vente et le positionnement, activités qui peuvent désespérer l'auteur et qui supposent parfois un chant du cygne prématuré, un abandon par épuisement, par manque de prévision ou bien provoqué par la dure réalité liée au fait de publier.

Composer un livre ou tout autre type de publication ne suppose pas simplement un effort pour comprendre le support et s'en approprier. Il est également nécessaire d'en maîtriser la promotion, la commercialisation et la distribution. Cela implique de savoir élaborer un discours, et aussi de s'assurer que celui-ci va être partagé.

Il est fondamental d'envisager les coûts et les revenus, les gains et les pertes, c'est-à-dire de tirer au clair l'équation éditoriale présente en tout livre qui sera mis en vente. Donc établir les coûts de *design*, production, marketing, vente et distribution, et les mettre en rapport avec les attentes concernant les ventes, tout ceci implique de mettre en jeu trois variables : le coût du livre, le prix de vente psychologique (le prix auquel on a pensé qu'il pourra être vendu) et le tirage nécessaire pour qu'il puisse y avoir une marge de bénéfices acceptables pour l'auteur ou l'éditeur. S'arrêter préalablement sur l'analyse de la viabilité et des marges de risque et bénéfice, en faisant preuve de bon sens et d'honnêteté, est un exercice de responsabilité indispensable et par rapport à soi-même, et par rapport à la communauté des lecteurs.

Aujourd'hui plus que jamais, les auto-éditeurs et les éditeurs indépendants devraient être pleinement conscients du fait que l'une de leurs principales missions consiste à supprimer les intermédiaires, réduire les marges et, par ce biais, le prix de ventes des ouvrages. Pour ce faire, ils peuvent compter sur les outils numériques de production, de marketing et de vente qui leur permet d'ajuster les tirages, d'échelonner l'offre et la demande, de profiter de publicité pratiquement sans aucun coût sur les réseaux sociaux (de par leur nature virale), de vendre sans besoin de point de vente physique ou en se servant des plateformes de prévente tel que le

crowdfunding qui permet de générer une masse critique d'acheteurs assurant la viabilité du projet. Ce qui permet également d'instaurer un espace de participation et de communication occupé par l'auteur, l'éditeur et les futurs lecteurs : la représentation virtuelle d'une communauté de lecteurs qui participe intégralement au projet. L'autoédition et l'auto-publication, lorsqu'elles sont accompagnées de stratégies éditoriales qui envisagent l'usage de ces outils, récupèrent la valeur du papier et produisent des livres de photos sur papier avec discernement et ambition, représentent l'option la plus sensée face à la crise du secteur, de même que la base solide et la semence d'une reconfiguration des rôles classiques dans le secteur de l'édition.

Les blogueurs spécialisés dans l'analyse et la critique de livres photographiques, les réseaux sociaux, les associations et collectifs de photographes ainsi que les écoles, sont tous déjà des acteurs de la nouvelle industrie éditoriale et jouent un rôle fondamental dans le monde de l'édition et de l'autoédition de ce type de livres.

Considérer le livre comme un catalyseur d'expériences sensibles qui communique avec le lecteur de façon individuelle et suggestive, qui sache récupérer des valeurs humaines et invoquer sa nature d'objet, c'est le véritable point de départ de quiconque prétend publier des livres actuellement.

La photographie en tant que discipline créative a trouvé dans le livre un conduit proche de ces intérêts car, outre la possibilité de dépasser les limites que présente l'exposition en elle-même, en vue de la diffusion et la visualisation du savoir-faire des auteurs, celui-ci permet de maintenir un dialogue prolongé dans le temps.

Toute image peut être porteuse de sens, mais c'est dans l'édition qu'elle trouve une projection et devient un élément de la narration, un support à l'intérieur d'une structure.

Le photolivres est un exercice de volonté communicative qui requiert la participation et la compréhension. Il ne suffit pas qu'il y ait un sujet et un développement, tout en lui doit représenter la manifestation physique d'une intention. La disposition des images en accord avec une structure d'associations graphiques et d'éléments morphologiques se servant de formes, couleurs, tons, échelles, contrastes, proportions, cadrages ou distribution des équilibres visuels pour établir une fréquence, une cadence... voilà les éléments formels, créateurs de rythme. Mais seuls le contenu et la disposition des éléments visuels en accord avec un discours permettent que la

photographie transcende ses limites et se réalise dans une structure supérieure de communication.

Cependant, nous ne devons pas oublier que le livre est un objet, une structure, un ensemble de tensions opposées qui doivent aspirer à un équilibre. Une mauvaise décision concernant le choix du papier peut non seulement déterminer l'envie ou non d'ouvrir le livre, mais aussi d'entreprendre sa lecture. Des caractéristiques du papier telles que le ton, le grammage et la finition peuvent avoir des répercussions sur la reproduction de l'image imprimée, sur la façon d'ouvrir le livre et même sur des questions plus abstraites, telle la communication sensorielle avec le lecteur, et elles ont donc des effets directs sur la transmission du discours.

Du point de vue de sa production graphique, l'histoire du livre pourrait être envisagée comme l'histoire intime d'un pas-à-deux entre les encres et les matériaux qui les reçoivent. On ne peut s'intéresser à l'impression d'un livre sans tenir compte de ces deux natures, sans préparer au préalable le succès de leur union. Noircir du papier est un vieux rituel dont l'homme ne peut se passer. Les machines se transforment, les métiers se spécialisent, les matériaux se diversifient en un spectre apparemment sans fin, les hommes prennent soin de conserver ce qui est imprimé, de reproduire des gammes chromatiques de plus en plus vastes, recherchent l'impression souhaitée... mais chaque pas les ramène toujours au même point : le point de contact entre le papier et l'encre. L'auteur de livres photographiques joue avec les différents plans du papier, délimité par le dos du livre et les couvertures ; il élabore une narration dont la première instance peut être de nature physique mais qui, dans l'exercice de la communication, envahit peu à peu un espace mental et émotionnel chez le lecteur. La modulation de cet espace partagé est la raison d'être du photolivres.

De plus, le livre offre à son auteur une modalité spéciale de relation au temps. Les particularités de cette discipline et de son support expressif lui permettent la réplique d'un dialogue permanent en marge du temps et de l'espace. Cela confère à l'auteur une distance spécifique dans la réception de l'œuvre, lui permet de conquérir l'intimité de l'autre, de s'infiltrer chez lui, dans son espace privé, d'être transporté lors de déménagements, revisité, réinterprété, d'être un cadeau ou un héritage, d'être ordinaire et en même temps indispensable. Cette distance particulière, cette capacité à établir une relation intime avec l'autre est ce qui fait du livre un support irremplaçable non seulement pour la préservation de la culture, mais surtout de l'espèce. Les livres permettent aux êtres humains d'établir l'essentiel pour le rendre

permanent et commun, resituant constamment l'individu dans sa civilisation, dans un continuum qui matérialise les limites de la conscience humaine.

Comme en toute discipline artistique, ce sont les auteurs qui en tracent les limites par le biais de leurs œuvres, configurant ce langage, ce territoire expressif, signalant des points de références et faisant évoluer sa nature, à force de dépasser constamment les limites qu'ils s'imposent eux-mêmes.

Les photographes ont choisi le livre comme support communicatif qui, loin de condamner le discours aux limites imposées par les couvertures, offre page après page la possibilité d'élaborer un nouveau langage qui n'a pas besoin de traduction.

Nombreux sont ceux qui ont déjà démontré qu'ils connaissent la véritable nature des grands livres, que les écrivains ont déjà révélée pour la littérature depuis des siècles : sa capacité à nous transformer. Ils savent que les bons livres, ceux qui perdurent, se révèlent lorsque nous les refermons, que leur présence dérive de leur absence, du souvenir qu'ils laissent, et c'est alors qu'ils grandissent et acquièrent leur véritable signification, faisant sens à travers nous, nous transformant peut-être pour toujours.

Dalind (p. 123)

Dalind

(Du latin *de ad ille inde*).

1. Sur une triple frontière, ce qui reste toujours de l'autre côté.
2. Passage étroit où circulent les vents, les hommes, les oiseaux et les thons.
3. Tentative singulière de raconter des histoires en entremêlant mots et photos.

Je marche lentement en plein soleil

f32 1/125.

Je suis les gens et je fais ce qu'ils font.

La Guardia Civil retarde certaines voitures, je montre ma carte d'identité.

J'ai vu que des gens la portaient comme un badge identifiant.

Un passage couvert. *WELCOME*. Affiches de Miss Univers 2009.

À la sortie, une cabine téléphonique rouge indique le début de l'avenue Winston Churchill.

Un groupe devant le Parody Kiosk.

Je m'approche et constate que les gens sont en train d'acheter des cigarettes.

Deux hommes cachent des paquets de cigarettes sous leur T-shirt.

Je ne fais pas de photos.

Je continue jusqu'où l'on voit des voitures, des motos et des gens qui attendent.

Un avion décolle de gauche à droite.

On ouvre les barrières.

Je ne fais pas de photos non plus.

Je traverse la piste de l'aéroport et je vois les premières maisons avec du linge aux fenêtres.

Rien de spécial.

Les murailles et la porte d'accès piéton à la ville fortifiée.

Un noir qui joue de l'harmonica et un magasin de Toblerones géants.

Familles de juifs et un type qui ressemble à Woody Allen s'adressant à un *bobby*.

Sous le téléphérique, il y a un bar qui accepte les euros.

J'entends parler les 'llanitos' à la table d'à côté :

« Il y a des *babies* qui n'ont pas autant d'interaction... regarde, le *grandpa* en extase devant le *baby* »

Je perds le plan que j'avais acheté dans un distributeur.

J'en achète un autre.

J'avance tout au long de la rue Rosia, qui surplombe le port.

Je vois Nelson plusieurs fois.

Toute cette partie de la ville semble avoir été conçue pour se défendre d'une attaque côté mer.

Des gens sont en train de peindre un bateau qui porte le nom de *Printemps*.
Une crique fortifiée où des hommes pêchent et des femmes bronzent au soleil.
British we are, British we stand.
Des jeunes, sur des tremplins élevés, plongent dans la mer.
Je fais des photos.
Certains viennent de Jimena de la Frontera.
Ils passent l'après-midi à pêcher, ils font le plein d'essence et achètent des cigarettes pour la semaine.
Déplacement rentable.
Je continue à pied entre piscines et tunnels jusqu'à la Pointe de l'Europe.
Une mosquée, une église et un phare.
Je reviens en empruntant le même chemin.
Edward est le fils d'un militaire anglais et d'une exilée de Malaga.
Il me parle des singes et des terrains gagnés à la mer dans son enfance.
Il me parle de Felipe González, du poste frontière à l'entrée et des Maltais qui ont construit les digues.
La nuit tombe et je passe au noir et blanc.
Trois boules de billard sur une table.
Le bar porte le nom de Splendid
Le serveur est tangérois et se prénomme Omar.
Derrière le comptoir, se trouve Manoel, un lisboète qui ne le semble pas.
Il y a aussi Patrick, un retraité de Cornouailles qui fut docker sur le port.
Des hommes tatoués qui ne parlent aucune langue concrète.
Il se fait tard, je prends congé.
J'arrive à Main Street/Calle Real.
Je ne vois personne jusqu'à la frontière.
Les gardes civils ne me regardent même pas.
J'éteins et rallume mon portable pour abandonner le réseau de Gibraltar.
J'arrive à La Línea.

« En 1729, Bartolomé Porro, gouverneur de Tarifa, proposa la création d'une nouvelle province, appelée la Province finale, comprenant les communes de Gibraltar, 'les Algésiras' (Algésiras, San Roque, Los Barrios et La Línea) ainsi que Bolonia »

« Il respecta la tradition, sans s'y soumettre »
Phrase de Felix Grande à propos de Paco de Lucía
Sur sa tombe, face à la mer.

« Messieurs les voyageurs :

Nous vous informons qu'aujourd'hui il y a un pic d'affluence au port d'Algésiras.

Nous vous prions de nous excuser pour ce temps d'attente.

Merci de votre compréhension »

Des milliers de personnes recherchent un peu d'ombre.

Ils attendent.

Sirènes.

Les voitures de la zone de stationnement 9 du Llano Amarillo commencent à avancer.

Des enfants torse nu courent derrière un camion qui perd de l'eau.

Des cartons orange indiquant le nom de Tanger derrière les essuie-glaces.

Coups de klaxons et cris au loin.

Les gens se plaignent de devoir payer dès l'arrivée, avant même de commencer le trajet.

Ils se plaignent de devoir attendre, sans savoir combien de temps, près de leurs véhicules ou à l'intérieur.

Conflits.

Rumeurs.

Ramadan.

Histoires d'enfants malades.

Histoires d'insuline et autres médicaments pour personnes âgées.

Ils viennent tous les ans d'Italie, de France, de Hollande, de Belgique.

Ils disent que le roi du Maroc a offert cinq navires.

Ils disent que l'Espagne les a refusés.

Ils disent que le port de Ceuta a été fermé pour les obliger à passer par Tanger.

« Nous vous prions de collaborer avec les autorités et le personnel du port, et de suivre leurs instructions »

Des gens commencent à manifester leur impatience.

Cela fait des heures qu'aucun navire n'est en vue.

Des voitures arrivent par centaines sur le parking.

Je suis le groupe des premiers hommes.

Nous sommes de plus en plus nombreux.

Il n'y a qu'une femme (elle).

Il n'y a qu'un photographe (moi).

Nous arrivons à la douane.

Nous nous asseyons par terre pour ne pas être frappés.

De gigantesques gardes civils vêtus de noir maintiennent l'ordre.

Un homme qui porte deux étoiles sur son gilet fluo me dit de ne pas faire de photos.

Deux caméras filment la scène.

Ceux qui protestent filment tout avec leurs portables.

On propose de rendre les billets aux compagnies maritimes.

Cela ne semble pas une bonne idée.

Le type aux deux étoiles les convainc pour qu'ils rejoignent leurs véhicules.

Il ne parle qu'espagnol, mais il y a quelque chose de rassurant dans ses gestes.

Colonnes de fumée au-dessus de la gare maritime.

Chacun dans sa voiture.

Le ferry ulule.

Oiseaux de passage.

Les 'spéciaux': ceux d'Algésiras

Les 'pouilleux': ceux de La Línea

'Los del tuvo': ceux de Ronda

Les 'scorpions': ceux de Melilla

Les 'llanitos': ceux de Gibraltar

Les 'maquereaux': ceux de Ceuta

Les 'pigeons': ceux de Tarifa

Le meilleur bar d'Algésiras n'a ni horaires ni nom.

Le meilleur bar d'Algésiras devrait s'appeler « Autant en emporte le vent ».

Il a un juke-box et une liste de chansons écrites à la main.

Rocío, la propriétaire, préfère la chanson espagnole, mais elle respecte les goûts de ses clients.

Maures qui boivent des liqueurs au miel et de la bière.

Couples invraisemblables qui rient ensemble.

Deux chansons pour un euro.

« Como el agua » de Camarón de la Isla.

Et puis une autre.

		Tramontane		
	Mistral		Grécale	
Ponant				Levant
	Levêche		Sirocco	
		Vent du Midi		

© De la traducción : Claudine Lécrivain y Mercedes Travieso Ganaza

<p>Cuadernos fotográficos de La Kursala nº50</p> <p>Este libro fue publicado con motivo de la exposición colectiva L, que tuvo lugar en la sala Kursala de la Universidad de Cádiz entre el 26 de junio y el 16 de septiembre de 2015.</p> <p>Sala Kursala Edificio Constitución 1812 Paseo Carlos III, 3, 11003 Cádiz De lunes a viernes de 9 a 21 h</p> <p>Organiza: Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios Servicio de Extensión Universitaria. Universidad de Cádiz.</p>	<p>Comisario de La Kursala y responsable de la colección «Los Cuadernos de La Kursala» Jesús Micó</p> <p>De las imágenes Ricardo Cases, Cristina de Middel, Aleix Plademunt, Simona Rota, Juan Valbuena</p> <p>De los textos Horacio Fernández, Gonzalo Golpe, Jesús Micó</p> <p>De las reproducciones Mercedes Cosano</p> <p>Edición y coordinación Gonzalo Golpe</p> <p>Diseño Tres Tipos Gráficos</p> <p>Dirección de arte y fotografía bodegones Tres Tipos Gráficos, Mercedes Cosano</p> <p>Preimpresión Victor Garrido</p> <p>Impresión Artes Gráficas Palermo</p> <p>Esta publicación ha contado con el apoyo de Artes Gráficas Palermo, a quienes queremos expresar nuestro agradecimiento por su dedicación y profesionalidad.</p> <p>DL CA-299-2015 ISBN 978-84-9828-530-7</p>
--	--